




110

# مفاهيم نقدية

تأليف: رينيه ويليك

ترجمة: د. محمد عصفور

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت




سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923 ـ 1990

110

# مفاهيم نقدية

**تأليف: رينيه ويليك**

**ترجمة: د. محمد عصفور**



# المحتوى

المحتوى
المحتوى
المحتوى

# المحتوى

المحتوى
المحتوى
المحتوى

## كلمه المترجم

تضم هذه الترجمة الجزء الأكبر من كتابين متكاملين لرينيه ويليك هما كتاب Discriminations وكتاب Concepts of Criticism وأرجو أن أكون قد وفقت في اختيار الأبحاث التي ترجمتها منهما.

. ورينيه ويليك ليس جديدا على قراء العربية. فقد ترجم كتابه نظرية الأدب منذ سنوات، وأرجو أن تتصدى جهة من الجهات العربية لترجمة كتابه الهائل تاريخ النقد الحديث (1750- 1950) الذي صدر منه الجزءان الخامس والسادس عام 1986 عن جامعة ييل، ويعرف قراء ويليك بالإنكليزية غزارة علم الرجل وكثافة أسلوبه أحيانا وهو كثيرا ما يقتبس نصوصا بلغات أوروبية عديدة يندر أن يتاح الإلمام بها لكثيرين غيره حتى في أوروبا. غير أن الصعوبات اللغوية تذلل عادة بمعونة العارفين، وتبقى هناك الصعوبات التي لا يذللها إلا شيوع الإصطلاحات واتفاق عامة القراء على معاني الكلمات. وأرجو هنا أن أعترف بأنني عجزت عن الإهتداء إلى مقابلات ترضيني لكلمات شائعة جدا في النقد الأدبي منها :,allegory, baroque, grotesque, typology, theme، motif فاستعملتها بصيغتها الأجنبية. ومع أن «فن الشعر» اصطلاح شائع كرديف ل poetics إلا أنني عدت إلى البويطيقا لأن فن الشعر قد يوحي بالتوقف عند الشعر بينما ينسحب التعبير الأجنبي على فنون أدبية أخرى

غير الشعر كما يبين ويليك نفسه في ثنايا الكتاب.

أما اللغات الأجنبية غير الإنكليزية التي يحتوي الكتاب على قدر كبير منها فقد ترجم المؤلف بعض إقتباساته منها إلى اللغة الإنكليزية وأثبت الترجمة في متن الكتاب ووضع النصوص الأصلية في الحواشي. وقد رأيت أن إثبات النصوص الأصلية لا طائل من ورائه في الترجمة فأسقطتها برمتها تقريبا. أما النصوص الأخرى وعناوين الكتب باللغات غير الإنكليزية فقد ساعدتني على ترجمتها نخبة من الزملاء في الجامعة الأردنية يسعدني أن أقدم لهم شكري وعرفاني، وهم الزملاء:

الدكتور فيرنر فاغنر (اللغات الألمانية والفرنسية والإيطالية واللاتينية)، والدكتور اسماعيل عبد الرحمن (اللغة التشيكية)، والدكتور صالح حمارنة (اللغة البولونية)، والدكتور أحمد ماضي (اللغة الروسية)، والأستاذ جيوفاني بنيناتي (اللغة الإيطالية).

وأرجو ألا يعتبر أي من هؤلاء الزملاء الكرام مسؤولا عما بقي في الترجمة من أخطاء.

وقد أضفت بعض الإضافات التفسيرية أو التوضيحية في سياق الكلام، ووضعت إضافاتي بين معقفين [ ]هكذا ، وحافظت على ترقيم حواشي المؤلف الأصلي وأعطيت في معظم الحالات العناوين الأصلية للكتب والمجلات وأسماء المؤلفين لما قد يكون في ذلك من فائدة خاصة منها ما ورد في تلك الحواشي.

أخيرا أرجو أن أهدي هذه الترجمة إلى ابنتي سلمى التي لولاها لتأخر صدور الكتاب فترة طويلة.

# 1 النظرية الأدبية، النقد الأدبي، التاريخ الأدبي(*)

حاولت في كتابي نظرية الأدب [1] أن أقدم الأدلة على اختلاف بعض فروع الدراسة الأدبية عن بعضها الآخر. ومما قلته «إن هناك، أولا، فرقا بين النظرة التي تعتبر الأدب كيانا متزامنا وبين النظرة التي تعتبر الأدب سلسلة من الأعمال المرتبة حسب تسلسلها الزمني وأجزاء لا تنفصل عن مسار التاريخ. لأن هناك ثانيا، فرقا بين دراسة المبادئ والمعايير الأدبية، وبين دراسة الأعمال الأدبية ذاتها، سواء أدرسناها بمعزل عن غيرها أو كجزء من أعمال مرتبة حسب تسلسلها الزمني».
«فالنظرية الأدبية» ندرس مبادئ الأدب وأصنافه ومعاييره، وما إلى ذلك، بينما تنتمي الدراسات التي تركز اهتمامها على الأعمال الأدبية نفسها إما إلى «النقد الأدبي» (وتتسم هذه بثبات أسلوب التناول) وإما إلى «التاريخ الأدبي». لكن لا شك أن النقد الأدبي كثيرا ما يستخدم بشكل يجعله يشتمل على النظرية الأدبية أيضا[2]. وقد دعوت إلى ضرورة التعاون بين هذه الأنماط الثلاثة من أنماط الدراسة، فقلت: «إنها تستلزم بعضها بعضا بشكل يبلغ من

شموله أننا لا نستطيع تصور النظرية الأدبية بدون نقد أو تاريخ، أو النقد بدون نظرية أو تاريخ، أو التاريخ بدون نظرية ونقد»، وختمت الدعوة بشيء من السذاجة فقلت «إن هذه الفروق تكاد تكون بديهية تقبلها الغالبية العظمى من الدارسين» (نظرية الأدب ص 30-31).

غير أن محاولات كثيرة جرت منذ أن كتبت هذه الصفحات تهدف إلى تعظيم شأن هذا الفرع أو ذاك من فروع الدراسة الأدبية على حساب الفرعين الآخرين، مما جعلنا نسمع مثلا أن هناك تاريخا فقط أو نقدا فقط أو نظرية فقط، أو أن الثالوث ما هو إلا ثنائي يشمل إما النظرية والتاريخ أو النقد والتاريخ. وأكثر هذا الجدل بيزنطي الطابع، وهو مثال آخر على العجمة المذهلة التي تتصف بها مدنيتنا وتنذر بأوخم العواقب. لا مبرر لإستكناه ما يقوله كل قوم على حدة ما داموا لا يتأولون هذه المصطلحات في اللغات الأوروبية الرئيسة بعين الاعتبار. فمصطلح Literaturwissenschaft (علم الأدب) مثلا احتفظ في الألمانية بمعناه القديم، الذي يدل على المعرفة المنظمة. لكنني أميل إلى الدفاع عن المصطلح الإنكليزي Literary theory (النظرية الأدبية) كمصطلح أفضل من «علم الأدب» لأن كلمة Science (علم) في الإنكليزية أخذت تدل على العلوم الطبيعية، وتدل على تقليد ما تتبعه العلوم الطبيعية من طرق البحث وما تزعمه لنفسها من قدرات، وهي دلالات يحسن بالدراسات الأدبية أن تتفاداها لأنها مضللة. كذلك لا أنصح باستخدام اصطلاح Literary scholarship (البحث الأدبي) ترجمة لكلمة Literaturwissenschaft لأنه قد يفهم منه أنه يستبعد النقد والتقويم والتأمل. فالباحث ما عاد ذاك الإنسان الحكيم، واسع الأفق، الذي أراده إمرسون حين تحدث عن الباحث الأمريكي. كما أن اصطلاح-Liter ary theory (نظرية الأد) أفضل من poetics (البويطيقا، فن الشعر) لأن كلمة poetry (الشعر) في الإنكليزية ما تزال محصورة بالمنظوم من الكلام، ولم تكتسب المعنى الواسع الذي تعنيه الكلمة الألمانية Dichtung ولذا فإن كلمة البويطيقا تستبعد النظر في أشكال أدبية كالرواية أو المقالة، ولربما أوحت أيضا بشيء من الإلزام إذا فهمت على أنها مجموعة من المبادئ التي لا بد أن يلتزم بها الشعراء. لن أستقصي هنا تاريخ كلمة النقد بالتفصيل لأن ذلك هو موضوع الفصل الثاني من الكتاب، وسأكتفي هنا بأن أشير إلى أن الكلمة في الإنكليزية

غالبا ما تستعمل لتشمل نظرية الأدب والبويطيقا. أما في الألمانية فهذا الاستعمال نادر، إذ أن كلمة Literarurkritik (النقد الأدبي) تفهم عادة بالمعنى الضيق الخاص بالمراجعات النقدية اليومية. وقد يكون من المفيد أن نتبين كيف استقر هذا المعنى الضيق. ففي ألمانيا كان كل من لسنغ والأخوان شليغل يعتبر نفسه ناقدا أدبيا، ولكن يبدو أن المكانة الطاغية التي كانت تتمتع بها الفلسفة الألمانية، والفلسفة الهيغلية بوجه خاص، إضافة إلى قيام تاريخ أدبي متخصص، أديا إلى فصل حاد بين البويطيقا والإستطيقا الفلسفية من ناحية والبحث من ناحية أخرى، بينما انحط «النقد» الذي استحوذت عليه الصحافة السياسية خلال ثلاثينات القرن التاسع عشر إلى شيء عملي يخدم أغراضا مؤقتة. وهكذا غدا الناقد وسيطا أو سكرتيرا، بل خادما، للجمهور. وقد حاول المرحوم فيرنر ملخ Werner Milch في ألمانيا، أن ينقذ الاصطلاح في مقالة له بعنوان «النقد الأدبي والتاريخ الأدبي»[(3)] Literaturkritik und Literatugeschichte وذلك بدفاعه عن «النقد الأدبي» باعتباره فنا قائما بذاته أو نوعا من الأنواع الأدبية يتميز عن غيره بأن كل شيء فيه يجب أن ينسب لنا نحن، بينما ينظر إلى الأدب في التاريخ الأدبي باعتباره منتميا إلى حقبة تاريخية، ولا يقوم إلا بالنسبة إلى تلك الحقبة. والمعيار الوحيد للنقد الأدبي هو الشعور الشخصي أو Erlebnis، تلك الكلمة الألمانية السحرية التي تعني التجربة. لكن ملخ لا يكاد يتناول الفرق بين النقد الأدبي والنظرية من قريب أو من بعيد. كل ما في الأمر أنه يرفض عمومية شيء اسمه علم الأدب لأن كل المعرفة الخاصة بالأدب لها محلها في التاريخ، ولا يمكن فصل البويطيقا عن العلاقات التاريخية.

لا شك أن بحث ملخ يثير قضايا تاريخية جديرة بالاهتمام حول الأشكال التي اتخذها التعبير عن النظرات النقدية وأن الجدل المتعلق بكون النقد فنا أو علما (بالمعنى القديم الواسع) جدل حول قضية حقيقية. ولكنني سأكتفي بالإشارة هنا إلى أن النقد اتخذ كثيرا من الأشكال الفنية المختلفة، ومنها القصائد، كما في قصائد هوراس، وفيدا ويوب. ومنها الأقوال البليغة المقتضبة aphorisms كتلك التي كتبها فريدرخ شليغل، ومنها الرسائل النثرية ذات الأسلوب التجريدي أو حتى الرديء. إن تاريخ المراجعة الأدبية كنوع من الأنواع الأدبية يثير قضايا تاريخية وإجتماعية، ولكنني أرى أن من الخطأ

حصر «النقد» بهذا النوع المحدود. ولا تزال مشكلة علاقة النقد بالفن قائمة. فلا بد من أن يدخل في النقد قدر في الحس الفني، ويتطلب العديد من الأشكال التي يتخذها النقد مهارات فنية تأليفية وأسلوبية، وللخيال نصيبه في كل أنواع المعرفة والعلوم. ومع ذلك فإنني لا أؤمن بأن الناقد فنان، أو أن النقد فن (بالمعنى الحديث الضيق). ذلك أن هدف النقد هو المعرفة الفكرية. وهو لا يخلق عالما خياليا مختلفا كعالم الشعراء أو الموسيقا. بل هو معرفة فكرية، أو يهدف إلى التوصل إلى مثل تلك المعرفة. ولا بد له في النهاية من أن يهدف إلى التوصل إلى معرفة منظمة تخص الأدب، أي إلى نظرية أدبية.

لقد وجدت وجهة النظر هذه سندا بليغا قبل فترة وجيزة في ما كتبه نورثرب فراي في «مقدمته الجدلية» لكتابه تشريح النقد[4]، وهو كتاب في النظرية النقدية قيل في مدحه إنه أعظم كتاب نقدي منذ ماثيو آرنولد. وفيه يرفض فراي بشكل مقنع وجهة النظر التي تزعم إن النظرية الأدبية والنقد عالتان على الأدب، أو أن الناقد فنان لم يكتمل فنه، ويقول «إن النقد بنيان من الفكر والمعرفة له وجوده الخاص» (ص5). وأنا أتفق مع مراميه العامة، ومع إيمانه بضرورة النظرية الأدبية. لكنني أود أن أعبر عن اختلافي معه حين يحاول إقامة النظرية الأدبية باعتبارها الشيء الوحيد الذي يستحق الإقامة، وحين يحاول طرد النقد (بالمعنى الذي حددناه، وهو أنه نقد الأعمال الأدبية ذاتها) من دائرة الدراسة الأدبية. ففراي يفرق تفريقا حادا بين «النظرية الأدبية» و«النقد الحقيقي» الذي يتقدم نحو جعل الأدب كله مفهوما من جهة، وبين نوع من النقد لا ينتمي إلا إلى تاريخ الذوق. ومن الواضح أن فراي يستخف بالناقد الذي يغرف بالأدب من أمثال سانت بوف وهازلت وآرنولد، إلخ-أي بالناقد الذي يمثل جمهور القراء ويسجل أهواءهم. كذلك يسخر فراي من «الثرثرة الأدبية التي تجعل سمعة الشعراء ترتفع أو تنخفض في بورصة خيالية، فذلك المستثمر الثري، السيد إليوت، الذي باع أسهم ملتون في تلك البورصة عاد ليشتريها من جديد، ولربما وصلت أسهم دن إلى أعلى سعر ممكن لها، وستبدأ بالإستقرار، أما أسهم تنسون فلعل الوقت حان كي تتحسن، بينما بقيت أسهم شلي على حالها من الهبوط»(ص 18). لا شك أن فراي محق في السخرية من «عجلة الذوق» هذه ولكن لا شك أنه

مخطئ حين يستنتج من ذلك أن تاريخ الذوق يمكن فصله بسهولة عن النقد ما دامت لا توجد بينه وبين النقد علاقة عضوية.

لقد اكتشفت في كتابي تاريخ النقد الحديث أن ذلك الفصل غير ممكن[5]. ويبدو لي أن فراي يجانب الصواب حين يقول «إن دراسة الأدب لا يمكن أن تقوم على الأحكام التقويمية، وإن نظرية الأدب غير معنية بالأحكام التقويمية مباشرة. فهو نفسه يعترف بأن» الناقد سرعان ما يجد أن ملتون أنفع له من بلاكهور وأغنى بإستمرار»(ص 25). ومهما يبلغ استياؤه من الآراء الأدبية المتعسفة، أو من لعبة المفاضلة بين الكتاب، فإنني لا أفهم كيف يمكننا أن نفصل عمليا بين الدراسة والتقويم. إن النظريات والمبادئ والمعايير الأدبية لا تنشأ في فراغ: فكل ناقد في التاريخ توصل إلى نظرية (كما توصل فراي نفسه) عن طريق الاتصال بالأعمال الفنية ذاتها التي كان عليه أن يختارها ويفسرها ويحللها، وأن يطلق عليها في النهاية حكما. وآراء الناقد ومفاضلاته وأحكامه الأدبية تدعمها وتطورها وتؤكدها نظرياته، وهو يستمد نظرياته ويدعمها وبمثل لها من الأعمال الأدبية. ولذا يبدو لي أن نفي فراي في كتابه تشريح النقد لعمليات النقد المحددة وللأحكام والتقويمات إلى «تاريخ الذوق» التعسفي المتناقض الذي لا معنى له لا يقل فسادا عن المحاولات الحديثة للتشكيك في كل ما تحاول النظرية الأدبية فعله ولاستيعاب كل الدراسة الأدبية ضمن دائرة التاريخ.

كان البحث التاريخي خلال الأربعينات، حين كان النقد الجديد في قمة مجده، في موقع الدفاع عن النفس-فقد كتب الكثير لإعادة تأكيد حقوق النقد والنظرية الأدبية وللتقليل من شأن السيرة والخلفية التاريخية اللتين كان الاهتمام بهما يطغى على كل ما عداهما. وقد أعطى كتاب مدرسي هو كتاب فهم الشعر لبركس ووارن [6] إشارة البدء للتغير. وأعتقد أن كتابي نظرية الأدب (1949) فهم بشكل واسع باعتباره هجوما على طرق الدراسة «الخارجية» أو باعتباره رفضا «للتاريخ الأدبي» رغم أن الكتاب في فصله الأخير بعنوان «التاريخ الأدبي» يدعو بقوة إلى عدم إهمال هذا النوع من الدراسة، ويتقدم بنظرية حول تاريخ أدبي جديد أقل احتفالا بالأمور الخارجية. أما في السنوات الأخيرة فقد انعكس الوضع وصار النقد والنظرية الأدبية وكل ما يتعلق بتفسير الأدب وتقويمه باعتباره كيانا متزامنا، موضع

التشكيك والرفض. وغدا النقد الجديد، بل كل أنواع النقد، في موضع الدفاع عن النفس. ومن أنواع ما يدور من جدل هذه الأيام نوع يلبس لبوس النقد التجريبي الذي يتناول تفسير قطعة أدبية معينة أو قصيدة من القصائد. وغالبا ما توضع القضية النظرية في مثل هذه المجادلات بشكل تعميمي غائم، ويقيم الكاتب نصب عينيه رجلا وهميا اسمه الناقد الجديد يقال إنه ينكر أن العمل الفني يمكن أن تلقي عليه المعرفة التاريخية أي ضوء. وما أسهل بعدئذ أن يبين الكاتب كيف أسيء فهم بعض القصائد لأن معنى كلمة قديمة قد غاب عن ذهن الناقد، أو لأن إشارة تاريخية قد أهملت أو تلميحا إلى شيء في سيرته قد أسيء تفسيره. لكنني لا أظن أن هناك ناقدا «جديدا» واحدا له وزنه تبنى هذا الموقف الذي يعزى له. فالنقاد الجدد يقولون-وهم على صواب في رأي-إن العمل الأدبي بناء لفظي يتصف بقدر من التماسك والاكتمال وإن الدراسة الأدبية غالبا ما أمست غير معنية بهذا المعنى الكلي وإنها غالبا ما قصرت اهتمامها على جميع المعلومات الخارجية عن سيرة الكاتب والظروف الاجتماعية والخلفيات التاريخية، إلخ. لكن موقف النقاد الجدد هذا لم يعن، ولا يمكن أن يعني، إنكار أهمية المعلومات التاريخية لعملية التفسير الشعري، فالكلمات لها تاريخ، والأشكال والأساليب الأدبية تنحدر من تراث، والقصائد كثيرا ما تشير إلى وقائع معاصرة لها. وقد بين كليانث بركس-الذي يعترف الكل بأنه ناقد جديد ركز جل اهتمامه على الدراسة المتأنية للنصوص الشعرية-في سلسلة طويلة من المقالات (حول قصائد من القرن السابع عشر بالدرجة الأولى) كيف تكون المعلومات التاريخية ضرورية أحيانا لفهم بعض القصائد. فقد رجع بركس باستمرار إلى الوضع التاريخي من أجل التوصل إلى تفسيره لقصيدة مارفل المعنونة Horation Ode[7]، رغم أنه حرص (وبحق) على أن يفرق بين معنى القصيدة الدقيق وبين ما يقال عن اتجاه مارفل نحو كل من كرمول وتشارلز الأول. يقول بركس: «إن الناقد يحتاج إلى عون المؤرخ-إلى كل ما يستطيع الحصول عليه من عون»، لكنه يؤكد على «أن القصيدة يجب ن تقرأ كقصيدة وأن ما تقوله القصيدة هو السؤال الذي يجب على الناقد أن يجيب عليه، وأنه لن يحدد أي قدر من المعلومات التاريخية ما تقوله القصيدة ذاتها» (ص155). ويبدو لي أن هذا الموقف موقف معقول يهدف

إلى المصالحة. فهو يتمسك بوجهة النظر النقدية ويعترف بالقيمة الثانوية للمعلومات التاريخية ولا ينكر بطبيعة الحال استقلالية التاريخ الأدبي.

لكن المدافعين عن وجهة النظر التاريخية لا يرضيهم مثل هذا التنازل عادة. بل يذكروننا بصوت عال بأن العمل الأدبي لا يمكن تفسيره إلا في ضوء التاريخ وأن الجهل بالتاريخ يشوه قراءة العمل. وقد ظلت روزمند توف-في ثلاثة من الكتب (8) التي تدل على علم غزير تشن حربا شعواء على القراء الحديثين لشعر الشعراء الميتافزيقيين وشعر ملتون. ولكن القضايا التي تثيرها لا تشكل في الواقع أمثلة واضحة على الصراع بين البحث التاريخي والنقد الحديث. لا شك أنها في هجومها على تفسير إمبسون لقصيدة هربرت «التضحية» Sacrifice لها اليد العليا لا لأنها مؤرخة وإمبسون ناقد، بل لأن إميسن قارئ متعسف للشعر تتحكم به النزوات والشطحات، لا يرضى أو يستطيع أن ينظر إلى النص الذي بين يديه ككل متكامل، بل يظل يجري وراء كل أنواع الإيحاءات والممكنات. أنظره يقول مثلا بشكل يجعل إنتقادنا له غير ذي فائدة: «كل هذه الأمور الفرويدية يا للمتعة!». يأخذ السطر الذي يشكو فيه المسيح في القصيدة بقوله «سرق الإنسان الثمرة، وأنا علي أن أتسلق الشجرة»، ويفسره بحيث يجعل المسيح «هو السارق وأنه ليس بريئا من الخطيئة، بل هو مثل بروميثيوس مرتكب السرقة»، وأن «المسيح يصعد نحو الأعلى، مثل جاك الذي يصعد على ساق نبتة الفاصولياء، عائدا بشعبه إلى لسماء.» والمسخ في نظره «أصغر من الإنسان أو من حواء على الأقل-حواء التي إستطاعت قطف الثمرة دون الحاجة إلى تسلق الشجرة.. .» ويقول «إن عملية سرقة الإبن لبستان أبيه رمز للسفاح» إلخ (ص 294). إن الآنسة توف محقة في إصرارها على أن تعبير «أنا عين أن أتسلق الشجرة» لا يعني أكثر من «علي أن أصعد الصليب» وأن كلمة «علي» لا تشير إلى صغر المسيح أو يفاعته بل تشير إلى الأمر الإلهي. وهي تستشهد بشكل معقول بمفهوم الصور البلاغية أو الصور النمطية: فقد كان آدم يعتبر أحد صور المسيح، وكان المسخ يعتبر آدم الثاني، وصليبه هما الشجرة. وقد جمعت الآنسة توف في كتابها قراءة في شعر جورج هربرت كمية ضخمة من الأدلة لتظهر أن هناك جملا شعائرية وقصائد من الإنكليزية الوسيطة واللاتينية، ورسائل دينية، الخ تستبق الموقف

العام الذي تصوره قصيدة هربرت، ولتري أن كثيرا من تفاصيل شكوى المسيح يمكن أن نجدها قبل هربرت بوقت طويل في حياته وفي نصوص يحتمل أنه رآها أو أنه رآها بالتأكيد بوصفه راهبا أنغليكانيا. هذا كله مفيد، بل مدهش كدراسة للمصادر والأعراف، ولكنه لا يثبت حتما ما تأمل الآنسة توف في إثباته: وهو أن قصيدة هربرت هي بشكل من الأشكال غير أصيلة، وأن إمبسون مخطئ حين يتكلم عن «طريقة هربرت» وعن كونها «فريدة». ولقد أصاب إميسن في رده المبهم عليها[10] حين قال إن مشكلة القيمة الشعرية لا يحلها أي قدر من دراسة الخلفيات. والقضية ليست قضية الصراع بين التاريخ والنقد، بل هي الأسئلة التجريبية حول صحة بعض التفسيرات أو خطئها. وفي ظني أن إمبسون قد عرض نفسه لتهمة الخلط، ولكن لا بد من أن يقال في الدفاع عنه إن القصيدة لم يتناولها أحد قبله بمثل ما تناولها هو به من تفصيل، وإن طريقة إمبسون، رغم أنها تجزيئية، تعسفية، تعتمد على التداعيات، هي على الأقل طريقة ذكية لمجابهة مشكلة المعنى. لقد أدت طريقة «القراءة المتأنية» إلى فذلكات وأخطاء شأنها شأن كل طرق البحث الأخرى، غير أن هذه الطريقة جاءت لتبقى، ذلك أن أي فرع من فروع المعرفة لا يتقدم إلا بالفحص الدقيق المتأني لموضوع البحث وبوضع الأشياء تحت المجهر، رغم أن القراء العاديين، بل وحتى الطلبة والمدرسين، غالبا ما تضجرهم هذه الطريقة.

غير أن هذه المجادلات، كتلك التي دارت بين نقاد شيكاغو والنقاد الجدد، أو بين نقاد شيكاغو وأتباع النظر الأسطوري mythographers تتناول مشكلات معينة هي مشكلات التفسير أكثر مما تتناول الموضوع الأعم المتعلق بالعلاقة بين النظرية والنقد والتاريخ. أما القضايا التي يثيرها الذين آمنوا عن صدق بالمذهب التاريخي فهي أهم وأصعب. وكان مذهبهم هذا قد إنتشر لفترة طويلة في كل من ألمانيا وإيطاليا بعد إن صيغت أسسه النظرية على يد كل من دلتاي وفندلباند، وركرت، وماكس فيبر، وترولج، وماينكه وكروتشه، ثم وصل إلى الولايات المتحدة وتبناه الباحثون في الأدب كما لو كان دينا جديدا. هذا روي هارفي بيرس-على سبيل المثال يكتب في مقالة حديثة له عنوانها «المنهج التاريخي ثانية»[11] (من الغريب أن جون كرورانسم مدحها وأيدها) يدعو فيها إلى تاريخية جديدة، وينهيها باقتباس

قصيدة لروبرت بن وارن تنتهي لهذا البيت: «العالم حقيقي. إنه هناك» (وعود 2).

يستشهد هارفي بوارن (وهو آخر من يمكن أن يكون عدوا للنقد الجديد) باعتباره أهم شاهد على صدق التاريخية رغم أن قصيدته البديعة لا علاقة لها بالتاريخية على الإطلاق، إذ أن كل ما تفعله هو أنها تعبر بشكل قوي مؤثر عن الإحساس بواقعية الماضي يمكن أن نصفه بأنه إحساس «وجودي». وهي تؤكد على نوع من الإدراك والدهشة على شاكلة ما أكد عليه كارلايل في كثير من كتاباته المتأخرة بعد أن استنكر تبعيته السابقة للتاريخية الألمانية. وهذه هي أمثلة كارلايل: الدكتور جونسن قال بالفعل لإحدى المومسات: «لا، لا، يا بنيتي، هذا لن ينفعك»، تشارلز الأول قضى بالفعل ليلة في متبن مع فلاح سنة 1651 ، الملك لاكلاند «كان بالفعل هناك» في سينت إد مندزبري وترك ثلاثة عشر جنيها إسترلينيا إن لم يكن أكثر، وعاش ونظر هنا وهناك، وكان هناك عالم كامل يحيا وينظر إليه». [12] لكن هذه الدهشة التي يصح أن نجدها عند الشاعر أو عند كارلايل ما هي إلا بداية التاريخية كمنهج أو فلسفة. أما تاريخية بيرس فهي خليط عجيب من الوجودية والتاريخية، وسلسلة من التأكيدات الباذخة عن الإنسانية وإمكانية الأدب وما إلى ذلك، مع التكرار الدائم للأزمة الجدلية حول كون «النقد شكلا من أشكال الدراسة التاريخية» (ص 568). لن نضيع الوقت في محاولة فصل عناصر طبخة بيرس العجيبة المكونة من الوجود والأخروية والتاريخ و«الأرضية الخلاقة لكل القيم»، وكل ذلك الخليط الغريب المكون من رودلف بولتمان، وأميركو كاسترو، وكينث بيرك، وولترج. أونغ من الذين يستشهد بيرس بهم في صفحة واحدة، ومن الأجدى لنا أن ننعم النظر في كتابات منافح أكثر علما وأشد ذكاء عن المذهب التاريخي مثل زميلي وصديقي المرحوم إرخ آورباخ.

فقد عبر آورباخ عن المذهب التاريخي أوضح تعبير في مراجعة كتبها عن كتابي تاريخ النقد الحديث، [13] وهي مراجعة تسربت بعض أفكارها، دون إشارة صريحة إلى كتابي، إلى مقدمة كتابه الذي نشر بعد وفاته بعنوان اللغة الأدبية والجمهور في العصور اللاتينية المتأخرة والعصور الوسطى[14] وإلى مقالته التي كتبها بالإنكليزية بعنوان «مساهمة فيكو في النقد الأدبي»، [15] حيث قال: «لقد بلغ من عمق الطريقة التاريخية التي

نشعر بها وتصدر الأحكام على الأمور بمقتضاها أننا ما عدنا نعي وجودها. فترانا نستمتع بفن الشعوب والحقب التاريخية المختلفة وشعرها وموسيقاها بنفس الدرجة من الاستعداد والتفهم.. ولم يعد تعدد الحقب والمدنيات يخيفنا.. . صحيح أن التفهم الذي يتكيف مع زوايا النظر المختلفة يخوننا بمجرد أن تدخل المصالح السياسية في الصورة، إلا أن قدرتنا التاريخية على التكيف للأمور الأخرى، وخاصة منها الأمور الجمالية، لا يكاد يحدها حد.. غير أن الميل لنسيان المنظور التاريخي أو تناسيه واسع الانتشار، وهو ميل يتصل عند نقاد الأدب بشكل خاص بالعزوف السائد عن فلولوجيا القرن التاسع عشر لأن هذه الفلولوجيا تعتبر تجسيدا للتاريخية ونتيجة لها، مما حدا بالكثيرين إلى الاعتقاد بأن التاريخية تؤدي إلى العلمنة فيما يخص تفاصيل الماضي السحيق، وإلى المبالغة في قيمة التفاصيل المتعلقة بتراجم الأشخاص، وإلى الاستخفاف بقيم العمل الفني، مما يؤدي إلى افتقاد كامل لمعايير التقويم، وإلى الانتقائية التعسفية في نهاية المطاف.

لكن يخطئ من يقول إن النسبية التاريخية أو المنظور التاريخي تجعلنا عاجزين عن تقويم العمل الفني أو إصدار الأحكام بشأنه، أو يؤدي بنا إلى الانتقائية التعسفية، وإننا نحتاج إلى معايير مطلقة من أجل إصدار الأحكام. فالتاريخية ليست هي الانتقائية.. وعلى كل مؤرخ (وقد ندعوه فلولوجيا، باستخدام مصطلح فيكو) أن يتحمل العبء بنفسه لأن النسبية التاريخية تتصف بصفتين أولاهما تخص المؤرخ المتفهم. وهذه نسبية متطرفة، لكن يجب ألا نخشاها.. إذ لا يصبح المؤرخ عاجزا عن إطلاق الأحكام، بل هو يتعلم معنى إطلاقها. وسرعان ما سوف يتوقف عن إطلاق الأحكام اعتمادا على المعايير المجردة غير التاريخية، بل إنه سيتوقف عن البحث عن مثل تلك المعايير. فالميزة الإنسانية العامة التي تتميز بها كل الأعمال الشامخة التي أنتجتها الحقب التاريخية المختلفة، والتي يمكنها وحدها أن تزودنا بمثل تلك المعايير لا يمكن أن تدرك إلا متجسدة في أشكالها المحددة، أو كحركة جدلية، ولا يمكن التعبير عن جوهرها المجرد باستخدام اصطلاحات دقيقة ذات مغزى. ولسوف يتعلم أن يستخلص المعايير أو المفاهيم التي يحتاجها لوصف الظواهر المختلفة وتمييزها عن بعضها البعض من مادة البحث نفسها. وهذه المفاهيم ليست مطلقة، بل فضفاضة، مؤقتة، متغيرة

مع التاريخ المتغير. لكنها ستمكننا من اكتشاف ما تعنيه الظواهر المختلفة في حقبتها التاريخية ذاتها، وماذا تعنيه أيضا خلال الآلاف الثلاثة من سني الحياة الإنسانية الأدبية التي نعرفها، وماذا تعنيه أخيرا لنا نحن هنا، الآن. وفي هذا من الحكم ما فيه، وقد يؤدي بنا إلى شيء من الفهم لما تشترك به كل هذه الظواهر، ولكن سيصعب التعبير عن هذا الفهم إلا بقولنا إنه حركة جدلية في التاريخ.. .»

هذا كلام جميل، معتدل في التعبير، محدد الأفكار، تدعمه مكانة باحث مطلع على التراث الألماني المتصل بالموضوع، وجرب العمل في إطار ذلك التراث. ولا شك في أن هذا الكلام يضم قدرا من الحقيقة يجب علينا جميعا أن نعترف به، ولكنه يثير أيضا صعوبات نهائية لا يمكن حلها، ولا ترضينا في نهاية المطاف نسبيته المتطرفة التي تقبلها آورباخ مستسلما لها وربما سعيدا بها. اسمحوا لي أن أبين بعض المشكلات المثارة هنا، وأن أقدم بعض الأجوبة لوجهة النظر هذه التي تتصف بأنها ذات أثر كبير. ولأبدأ بأشد المستويات تجريدا، أقصد التأكيد على أن وجهة نظر المؤرخ مشروطة حتما بظروفه هو، وضرورة الاعتراف بمحدوديتنا في الزمان والمكان، والنسبية التي فصلت الأمر بشأنها وركزت عليها مدرسة علم اجتماع المعرفة وعلى رأسها كارل مانهايم في كتابه الأيديولوجية والطوباوية. [16] لقد كان هذا النوع من النسبية ولا يزال ذا فائدة جلى كطريقة في استكشاف الافتراضات التي يستند عليها الباحث والأهواء التي تؤثر فيه. ولكن هذه النسبية يجب ألا تكون أكثر من وسيلة للتحذير، أو قل للتذكير، فكما أشار آيزيا برلين في سياق شبيه بهذا:

«إن تهما (كالذاتية والنسبية) تشبه ما يقال (عرضا أحيانا) عن أن الحياة حلم. أما نحن فنحتج ونقول: لا يمكن «لكل شيء» أن يكون حلما، لأننا بذلك نفقد ما نقارن الأحلام به، مما يفقد فكرة «الحلم» كل معانيها .. . ولو كان كل شيء ذاتيا أو نسبيا لما تمكنا من القول إن هذا الشيء أو ذاك أكثر إمعانا في الذاتية أو النسبية من ذلك. ولو كانت الكلمات من مثل «ذاتي» و«نسبي» و«متحيز» لا تتضمن معاني المقارنة والمقابلة-ولا توحي بنقائضها من مثل «موضوعي» (أو على الأقل: «أقل ذاتية «، فما هي المعاني التي تحملها لنا؟»[17].

لن يوصلنا مجرد الاعتراف بما دعاه آرثر لفجوي «بمأزق التمركز في الحاضر»[18] (وهو التعبير الذي صاغه لفجوي قياسا على تعبير «مأزق التمركز في الذات») إلى أية نتيجة، إذ أنه يكتفي بإثارة مشكلة المعرفة برمتها، ولا يؤدي إلا إلى الشك المطلق أو الشلل النظري. غير أن قضية المعرفة، حتى التاريخية منها، ليس ميؤوسا منها إلى هذا الحد. فهناك مقولات عامة في المنطق والرياضيات مثل 2+2 = 4، وهناك قواعد أخلاقية تصح في كل الأحوال، كتلك التي تستنكر ذبح الأبرياء، وهناك الكثير من المقولات الحيادية الصحيحة التي تتعلق بالتاريخ والأمور الإنسانية. فهناك فرق بين سيكولوجية الباحث وما يظن فيه من تحيز أو إلتزام بمدرسة فكرية معينة أو بوجهة نظر خاصة، وبين البنيان المنطقي لمقولاته. ولا يؤدي مصدر النظرية إلى فسادها بالضرورة. فالناس قادرون على تصحيح أهوائم وانتقاد فرضياتهم والارتفاع بأنفسهم عن حدودهم الزمنية والمكانية، واستهداف الموضوعية في أبحاثهم والتوصل إلى قدر من المعرفة والحقيقة. قد يكون العالم مظلما وغامضا، لكنه لا يستعصي على الفهم تماما.

غير أن مشكلات الدراسة الأدبية لا تستدعي العلاج من خلال هذا الجدل العام حول نسبية المعرفة، ولا حتى من خلال المصاعب التي تواجهها المعرفة التاريخية بالذات، ذلك أن الدراسة الأدبية تختلف عن الدراسة التاريخية بكونها تتناول المعالم لا الوثائق. فالمؤرخ يعيد تشكيل الواقعة التاريخية التي حدثت في الماضي البعيد على أساس روايات شهود العيان، بينما يظل موضوع بحث الباحث الأدبي، ألا وهو العمل الفني، في متناول يده. هذا العمل الفني ينظر الباحث في تاريخ كتابته إن كان كتب أمس أو قبل ثلاثة آلاف سنة، أما معركة ماراثون ومعركة البلج [وهي آخر هجوم ألماني مضاد في الحرب العالمية الثانية، بدأ في 16 كانون الأول 1944 وانتهى في كانون الثاني 1945، واستهدف دفع الحلفاء عبر بلجيكا إلى باريس فقد مضتا] إلى غير رجعة. ولا يحتاج دارس الأدب إلى الاعتماد على الوثائق إلا في دراسته الهامشية التي تتناول أمورا مثل سيرة الكاتب أو إعادة تشييد المسرح الإليزابيثي. وهو يتفحص هدف دراسته، ألا وهو العمل الأدبي نفسه، وعليه أن يفهمه ويفسره، ويقومه. أي أن عليه باختصار أن يكون ناقدا حتى يكون مؤرخا. ولا شك في أن المؤرخ السياسي أو الاقتصادي أو

الاجتماعي يختار الوقائع التي يتوسم فيها الأهمية، ولكن الدارس الأدبي تواجهه مشكلة خاصة هي مشكلة القيمة. فموضوع دراسته، أي العمل الأدبي، لا يتصف فقط بأنه تتخلله القيم، بل بكونه بنيانا من القيم أيضا. لقد جرت محاولات كثيرة للتنصل من النتائج الحتمية التي تفضي إليها هذه الحقيقة، وللتهرب لا من ضرورة الاختيار فقط بل من ضرورة إطلاق الأحكام أيضا، إلا أنها فشلت، وكان لا بد لها من أن تفشل في رأيي إلا إذا قصدنا قصر الدراسة الأدبية على تعداد الكتب وعلى الحوليات والوقائع الأدبية. ليس هناك ما يمكن أن يلغي ضرورة الحكم النقدي والحاجة إلى المعايير الإستطيقية مثلما أنه ليس هناك ما يمكن أن يلغي الحاجة إلى المعايير الأخلاقية أو المنطقية.

أما تلك البوابة التي يكثر استخدامها للهرب فهي أيضا تنتهي إلى طريق مسدود: أقصد، بتلك البوابة، القول إننا غير مضطرين إلى إصدار الأحكام، وإن كل ما علينا فعله هو أن نتبني معايير الماضي: أي أن علينا إعادة صياغة قيم الحقبة التاريخية التي ندرسها لاستخدامها ثم لننظر في أعمال تلك الحقبة. لن أكتفي بالقول إن هذه المعايير لا يمكن إعادة صياغتها بشكل يقيني، وإننا سنواجه عقبات كأداء إذا أردنا التحقق مما قصد إليه شيكسبير في مسرحياته، وكيف ألفها أو كيف فهمها النظارة الإليزابيثيون. وهناك مدارس متعددة من مدارس البحث تحاول الوصول إلى هذا المعنى الذي وجد في الماضي من خلال طرق مختلفة: فهذا ادغر إلمر ستول يؤمن باستبيان التقاليد المسرحية السائدة آنذاك، وهذه هي الآنسة توف تحض الناس على دراسة الفنون البلاغية أو استقصاء التراث الشعائري والإيقونوغرافي [*2]، بينما يحلف آخرون برأس قاموس أكسفورد الجديد باعتباره مرجع المراجع، ويعتقد سواهم، مثل جون دوفر ولسن بأن «الباب المفضي إلى معمل شكسبير مفتوح» لمجرد أنهم اكتشفوا بعض التفاوت في علامات الترقيم، أو في ترتيب الأسطر عن طريق الأدلة الببليوغرافية. أما في الواقع فإننا نستعين، عندما نحاول استعادة الأحكام النقدية التي سادت في الماضي، بمعيار واحد فقط وهو النجاح الذي صادفه العمل الأدبي في زمانه. لكننا لو تفحصنا أي تاريخ أدبي في ضوء الآراء التي سادت في الماضي لرأينا أننا لا نرضى ولا يمكن أن نرضى بمعايير الماضي.

ولو علمنا بآراء الإنكليز في الأدب الذي عاصروه في القرن الثامن عشر على سجل المثال لصادفتنا المفاجآت: فقد اعتبر ديفد هيوم مثلا قصيدة ولكي Wilkie المعنونة Epigeniad (ملحمة الأحفاد) ندا للإليادة، وكان من رأي نيثن دريك أن قصيدة كمبرلند المعنونة Calvary (الجلجلة) أعظم من الفردوس المفقود لملتون. وهذا يوضح أن قبولنا بأحكام المعاصرين يفترض التفريق بين العديد من الآراء: من هو الذي قوم، ومن الذي خضع للتقويم، ولماذا، ومتى؟ لقد نصح الأستاذ جفري باراكلف، في تفنيد مشابه لآراء المؤرخين الذين يوصوننا بدراسة «الأشياء التي كانت مهمة في وقتها، لا الأشياء التي تعتبر مهمة الآن، نصح هؤلاء المؤرخين بالنظر في تواريخ القرن الثالث عشر مثلا: إنها مجرد «تعداد للمعجزات والعواصف، والنيازك والأوباء والمصائب، ونحيرها من الأشياء التي تثير العجب». [19]

يتضح من كل ذلك إذن أن معايير المعاصرين غير ملزمة لنا حتى ولو تمكنا من إعادة صياغتها ووجدنا القاسم المشترك الأصغر لإختلافاتها. كما أننا لا نستطيع التخلي عن خصوصيتنا، أو عن الدروس التي تعلمناها من التاريخ. ومن يطلب منا أن نفسر مسرحية هاملت بموجب ما نظن أنها آراء شكسبير أو مشاهدي مسرحيته الإليزابيثيين هو كمن يطلب أن ننسى ثلاثمائة سنة من التاريخ. إنه يمنعنا من الاستفادة من نظرات أمثال غوته وكولرج، ويفقر عملا اكتسب على مر السنين ثروة من المعاني. لكن هذا التاريخ نفسه لا يمكن أن يكون ملزما لنا مهما كانت دروسه، فالثقة فيه لا تزيد عن الثقة في معاصري المؤلف. وهذا يعني أنه لا مفر من أن نطلق نحن الأحكام، من أن أطلق أنا حكمي. فما يسمونه حكم الأجيال ليس إلا جماع أحكام القراء والنقاد والمشاهدين والأساتذة الآخرين. وأفضل ما نعمله وأصدقه هو أن نحاول جعل أحكامنا تتحلى بأعلى قدر ممكن من الموضوعية، أن نعمل ما يعمله كل عالم وباحث: أن نعزل موضوع البحث، الذي هو في حالتنا العمل الأدبي، وأن نتأمله عن كثب، وأن نحلله ونفسره، ونقومه في نهاية الأمر بموجب معايير موثقة ومدعمة بأوسع قدر من المعرفة، وأكبر قدر من الملاحظة المحصة ومن الحساسية المرهفة، ومن التجرد في الحكم الذي نقدر عليه.

لم تعد الإطلاقية القديمة تقنع أحدا، وقد غدا من الضروري أن يهمل

إفتراض وجود معيار أبدي واحد شديد التحديد تحت ضغط إحساسنا بتعددية الفن. كذلك لم تعد النسبية الشاملة تقنع أحدا هي الأخرى لأنها تؤدي إلى الشك القاتل وإلى فوضى القيم، وإلى الإذعان إلى المقولة القديمة السقيمة: «لا جدال في الذوق». أما نسبية الحقبة التاريخية التي اقترحها آورباخ لحل المشكلة فليست هي الحل لأنها ستؤدي إلى تجزئة مفهوم الفن والشعر إلى أجزاء لا حصر لها. أما النسبية التي تعني إنكار إمكانية الموضوعية فيمكن دحضها بعدة طرق: بالإشارة إلى المماثلة القائمة بين الأخلاق والعلوم، بالاعتراف بوجود موجبات إستطيقية وأخلاقية مثلما أن هناك حقائق علمية، ومجتمعنا برمته يقوم على أننا نعرف ما هو حق، مثلما تقوم علومنا على افتراض أننا نعرف ما هو صحيح. كذلك فإن تعليمنا للأدب يقوم على الموجبات الإستطيقية حتى ولو كنا نشعر أننا أقل التزاما بها وأكثر ترددا في الكشف عن هذه الافتراضات. إن مصيبة «الإنسانيات»، بقدر ما يتعلق الأمر بالفنون والآداب، تكمن في ترددها في الإدعاء لنفسها ما تدعيه في مجالي القانون والحقيقة. لكننا في الواقع نقوم بهذا الإدعاء عندنا نعلم هاملت أو الفردوس المفقود ولا نعلم ما كتبته غريس متاليس Metalious، أو-إذا شئنا ذكر معاصرين لشيكسبير وملتون- هنري غلايثورن أو رتشارد بلاكمور. لكننا نفعل ذلك وجلين، معتذرين، مترددين. إن هناك اتفاقا واسعا على ما ندعوه بالأعمال الخالدة، على ما نعتبره الكيان الأساسي في الأدب، وذلك على عكس ما يقوله الكثيرون. فهناك هوة سحيقة بين الفن العظيم والفن السقيم، بين قصيدة «لسداس» وبين قصيدة على الصفحة الأولى من صحيفة النيويورك تايمز، بين قصة تولستوي السيد والإنسان وبين قصة في مجلة اعترافات حقيقية. إن المؤمنين بالنسبية يتفادون باستمرار مشكلة الشعر الرديء، ويفضلون الحركة في منطقة الفن القريب من العظمة، وهي المنطقة التي تكثر فيها مجادلات النقاد لأن التقويم يتم لاعتبارات مختلفة جدا. فكلما زاد تعقيد العمل الفني، كلما تعددت البنى والقيم التي يجسدها، وكلما غدا تفسيره-تبعا لذلك-أصعب، كلما زادت إمكانية إهمال هذه الناحية أو تلك منه. كل هذا لا يعني أن كل التفسيرات تتصف بنفس الدرجة من الصحة، وأنه لا مجال للتمييز فيما بينها. هناك تفسيرات تتسم بالشطط، وأخرى بالاجتزاء،

وغيرها بالتشويه. قد نختلف حول تفسيرات برادلي أو دوفر ولسن أو حتى إرنست جونز لشخصية هاملت، ولكننا نعرف أن هاملت لم يكن إمرأة متخفية.

ومفهوم كفاية التفسير يؤدي إلى مفهوم صحة الحكم، لأن التقويم ينبع من الفهم، والفهم الصحيح يؤدي إلى تقويم صحيح. ويتضمن مفهوم كفاية التفسير وجود طبقات متفاوتة من الآراء، بعضها أعلى أو أفضل من بعض. فكما أن هناك تفسيرا صحيحا (في الحالة المثلى على الأقل) هناك أيضا حكم صحيح وحكم جيد. وما يقوله آورباخ عن أننا نستمتع في هذا الزمان بفن كل الأزمنة والشعوب كفن كهوف العصر الحجري، والمناظر الطبيعية الصينية، والأقنعة الزنجية، والأهازيج النريغورية، إلخ، يمكن أن ينقلب على النسبيين أنفسهم. فهو يظهر أن هناك خاصية في كل الفنون يمكن أن نتبينها هذه الأيام بشكل أوضح من العصور السابقة. وهناك إنسانية مشتركة تجعل كل فن بعيد في الزمان والمكان كان يخدم أصلا أهدافا بعيدة كل البعد عن التأمل الإستطيقي، مفهوما لنا يستثير فينا المتعة. فلقد إرتقينا إلى ما وراء حدود الذوق الغربي التقليدي بكل نسبيته وضيق أفقه ووصلنا إلى ما يمكن أن ندعوه الفن العالمي، إن لم يكن المطلق، هذا الفن موجود، وأمثلته التاريخية المتنوعة غالبا ما تكون أقل التصاقا بأزمانها مما يظنه المؤرخون المهتمون بجعل الفن خادما لغرض اجتماعي مؤقت، أو مبينا لناحية من نواحي التاريخ الاجتماعي. فبعض قصائد الغزل الصينية أو اليونانية القديمة التي تتناول بعض المواضيع الأساسية البسيطة لا يمكن ربطها بزمان أو مكان، إلا من ناحية لغتها. بل إن آورباخ نفسه يعترف-رغم نسبيته المتطرفة-بإمكانية «بعض الفهم لما هو مشترك بين كل هذه الظواهر»، ويقر بأننا نستبعد النسبية حينما تكون مصالحنا السياسية (أي الأخلاقية، والجوهرية) في خطر. إن المنطق والأخلاق بل والإستطيقا (فيما أعتقد) تصرخ بصوت عال ضد التاريخية الشاملة التي لا بد من أن نؤكد على أنها يدعمها عند رجال مثل آورباخ مثال موروث عن الإنسانية ويسندها من الناحية المنهجية إطار فكري داخل في اللاوعي قوامه المعايير النحوية والأسلوبية وتلك المستمدة من تاريخ الأفكار. أما النسبية في صيغها المتطرفة، كما في كتاب جورج بواس دليل النقاد، [20] أو كتاب برنارد هيل أسس

جديدة في الإستطيقا والنقد الفني [21]، أو كتاب وين شوميكر مبادئ النظرية النقدية[22] فإنها تؤدي إلى تشويه الفنون وإلى شل النقد، والتخلي عن همنا الأساسي، ألا وهو الحقيقة. والمخرج الوحيد هو الإطلاقية المهذبة المحددة المعالم، والاعتراف بأن «المطلق يكمن في النسبي رغم أنه ليس فيه بشكل نهائي كامل». لقد كانت هذه هي الصيغة التي جاء بها إرنست ترولج الذي عالج أكثر من أي مؤرخ آخر مشكلة التاريخية وخلص إلى نتيجة مفادها أنه لا بد من أن يحل محل التاريخية شيء آخر. [23].

لا بد من أن نعود إلى مهمة تشييد نظرية أدبية، أو نظام من المبادئ أو نظرية قيم تستمد بعض أفكارها من نقد الأعمال الفنية ذاتها وتستمد بعضها الآخر من التاريخ الأدبي. إلا أن هذه الفروع الثلاثة مستقلة عن بعضها وستظل كذلك: فالتاريخ لا يستطيع أن يستوعب النظرية أو يحل محلها، والنظرية لا يمكنها أن تحلم باستيعاب التاريخ. لقد تكلم أندريه مالرو بشكل بليغ عن المتحف الخيالي الذي لا جدران له، والذي يقوم على معرفة وثيقة بالفنون التشكيلية في العالم كله. ولا شك أننا في مجال الأدب نواجه نفس المشكلة التي يواجهها الناقد الفني، أو على الأقل مشكلة شبيهة بها: فنحن نستطيع-بشكل أسهل-أن نقيم متحفا في مكتبة، ولكننا سنظل نواجه جدران اللغات وأشكالها التاريخية. ويستهدف الكثير من عملنا تحطيم هذه الجدران عن طريق الترجمة والدراسة الفلولوجية والتحقيق والأدب المقارن، أو عن طريق التصور والتخيل في أبسط الأحوال. فما الأدب في نهاية المطاف-مثله مثل الفنون التشكيلية، مثل أصوات الصمت التي تحدث عنها مالرو-إلا جوقة أصوات تتحدث عبر العصور، وتؤكد تحدي الإنسان للزمان والقدر، وانتصاره على الزوال والنسبية والتاريخ.

# هوامش الفصل الأول

(1) رينيه ويليك وأوستن وارن، نظرية الأدب (نيويورك، 1949).

Theory of Literarure

(2) استعملت الاصطلاح بمعناه الواسع هذا في كتابي تاريخ النقد الحديث (نيوهيفن، 1955) .

History of Modern Criticism

(3) المجلة الألمانية الرومانية [أي اللاتينية الجديدة] الشهرية-Germanish (1930 )18 romaische

Monatsschrift، ص 1- 15. أعيد طبعها في كتاب دراسات قصيرة في تاريخ الأدب والفكر Kleine

Schriften Zur Literatur-and Geistesgeschichte (هايدلبرغ، 1957)، ص 9-24.

(4) برنستون، 1957 . Anatomy of Criticism

(5) يبدو أن فراي في مراجعته الكريمة جدا للكتاب قد تمنى لو أني فصلت بينهما. أنظر فصلية

فرجنيا، 32 (1956).Virginia Quartery 310- 315

(6) كليانت بركس الإبن وروبرت ين وارن، فهم الشعر: محتارات لطلبة الكليات (نيويورك،

C.Brooks, Jr. & R.P. Warren Understanding Poetry: an Anthology for College Students(1938

(7) «النقد الأدبي»، في مقالات المعهد الإنكليزي 1946 (نيويورك، 1947). ص 127-158 .English

Institute Essays

(8) الصور الشعرية الإليزابيثية والميتافيزيقية (شيكاغو، 1947)، Rose mond Tuve, Elizabethan and

Metaphysical Imagery قراءة لجورج هربرت (شيكاغو، 1952)، A Reading of George Herbert صور

وموضوعات في خمس قصائد لملتون (كيمبرج، ماساشوستس، 1957)Images and Themes in Five

Poems by Milton

(9) في كتاب وليم إمبسون، سبعة نماذج من الغموض (لندن، 1930)، ص 286 وما بعدها. ,W.Empson

Seven Types of Ambignity

(10) مجلة كنين، 12 (1950)، 735-738. Kenyon review

(11) ن. م. ، 20 (1958)، 554-591.

(12)كارلايل، الأعمال الكاملة، الطبعة المئوية (لندن، 1898- 1899) Works، مقالات، ج3 , 54-56

Essays الماضي والحاضر، ص 46. Past and Present

(13) دراسات رومانية [لاتينية حديثة]، 62 (1956)-Romanische Fors chungen

(14) بيرن، 1958 . Literatursprache und Publikum in der Latinis chen Spatantike und im Mittelalter

(15) دراسات فلولوجية وأدبية على شرف ليو شيتزر، تحرير أ. غ. هاجر و ك. ل. زلغ (بيرن،

1958)، ص 31- 37.. Studia Philologica et Letteraria in honorem L. Spitzer, ed. A.G Hatcher and K.L.

Selig

(16) بون، 1929، الترجمة الإنكليزية، لندن، 1936. Ideologie und Utopie

(17) الحتمية التاريخية (أكسفورد، 1954)، ص 61- Isaiah Berlin, Histor ical inevitability

(18) آرثرو. لفجوي، «المواقف الحاضرة والتاريخ الماضي»، المجلة الفلسفية، 36 (1939)، 477- 489.

Journal of Philosophy«Present Standpoints and Past History,»Arthur O. Lovejoy,

(19)جفري باراكلف: التاريخ في عالم متغير (نورمن، أوكلهوما، 1956)، ص 22. Geoffrey Barraclough, History in a Changing World

(20) بولتمور، 1937 (غير عنوانه إلى بغسس بلا أجنحة: مرجع للنقاد(*3)»، بولتمور، 1950). George Boas, A Primer for Critics Wingless Pegasus: A Handbook for Crities

(21) نيو هيفن، 1943. Bernard Heyl, New Bearings in Esthetics and art Criticism

(22) بيركلي، 1952. Wayne Shumaker, Elements of Critical Theory

(23) «فن كتابة التاريخ» في موسوعة هيستنجز للدين والأخلاق، 6 (إدنبرة، 13 9 1)، 722. «Ernest Historigraphy Hastings Encyclopaedia of Religion and Ethics«Troeltsch,

# 2 مفهوم التطور في التاريخ الأدبي(*)

سيطر مفهوم التطور على التاريخ الأدبي قبل خمسين أو ستين سنة. أما اليوم فيبدو أن هذا المفهوم قد إختفى تماما تقريبا في الغرب على الأقل. وهناك تواريخ للأدب والأنواع الأدبية تكتب هذه الأيام دون الإشارة إلى المشكلة، ودون إدراك لوجودها فيما يبدو[1]. ومحاولات ف. و. بيتسن لتتبع تاريخ الشعر الإنكليزي باعتباره مرآة تعكس التغيرات اللغوية أو الاجتماعية[2]، وبحوث جوزفين مايلز الإحصائية حول التغيرات التي طرأت على الكلمات الأساسية وعلى أنماط الجمل التي تحدد «عصور الشعر الإنكليزي»[3] هي الإستثناءات الوحيدة التي وصلت إلى علمي. ولا يمكن تبين أسباب هذا الرفض العام لمفهوم التطور الأدبي هذه الأيام إلا من خلال إستعراض سريع لتاريخ هذا المفهوم.

يعتبر كتاب البويطيقا لأرسطو أقدم الأمثلة. وفيه يقول لنا أرسطو إن أصل التراجيديا يعود إلى شعر الدثرامب، ويعود أصل الكوميديا إلى الأغاني التي تدور حول الذكر وبعد ذلك يضيف أرسطو

الجملة المصيرية التالية: «تطورت التراجيديا شيئا فشيئا منذ أقدم أشكالها عن طريق الإضافات التي بدا للكتاب أن يضيفوها. ثم توقفت التراجيديا عن التغير بعد أن مرت بتحويرات كثيرة، وذلك حينما اكتمل نموها»[4]. هذه الجملة تؤكد على التماثل بين تاريخ التراجيديا ودورة الحياة التي تمر بها الكائنات الحية لأول مرة: وصلت التراجيديا مرحلة النضج («إكتمل نموها»)، وبعد ذلك ما كان لها أن تنمو لأن الإنسان لا ينمو بعد سن الحادية والعشرين. وهذا يعني أن أرسطو ينظر إلى التطور (في كل كتاباته) باعتباره «عملية غائية في الزمان تتجه نحو هدف واحد أحد محدد سلفا بشكل لا رجعة فيه»[5]

لقد استخدمت نظرة أرسطو هذه استخداما واسعا في العصور التي تلته: فقد تتبع دايونايسس الهاليكارناسي تطور الخطابة اليونانية نحو المثال الأعلى الذي تجسد في ديموستينس، وفعل كونتليان الشيء نفسه في البلاغة الرومانية التي وصلت ذروتها في شيشرون [6]. كما أكد فيليوس ياتركولوس، في فقرة ظلت متداولة في تاريخ النقد حتى زمن سانت بوف المتأخر، على تذبذب العصور بين الازدهار والذبول، وعلى استحالة دوام الكمال، وحتمية الاندثار[7].

ثم عادت هذه الأفكار القديمة إلى الظهور في عصر النهضة وفي النقد النيوكلاسيكي، ورغم أننا نجد أصداء لها في كل مكان، إلا أنني لا أعرف تطبيقا منظما لها على تاريخ الأدب قبل منتصف القرن الثامن عشر، حين شجع نمو النظرات البيولوجية والاجتماعية (عند فيكو وبوفون وروسو) على نظر مماثل في حقل الأدب. فقد توسع جون براون في محاولته لكتابة تاريخ عام للشعر (1763)[8] في شرح مشروعه التطوري، فافترض وجود وحدة بين الغناء والرقص والشعر لدى الشعوب البدائية، ووصف التاريخ اللاحق كله باعتباره عملية إنفصال للفنون عن بعضها، وتحتل كل فن إلى أنواع في عملية انقسام وتخصص، عملية انحطاط ترتبط بفساد عام للعادات الأصيلة. وتحمل صيغة براون هذه في ثناياها، رغم ما يعيبها من توصية غير منطقية بالعودة إلى الوحدة الأصلية بين الفنون، بذور الفكرة التي ظهرت فيما بعد حول تطور الشعر من الداخل. لقد رسم براون «تاريخا بلا أسماء»، قوامه الكتل اللونية الكبيرة، ينظر إليه من زاوية تشمل الشعر

الشفوي لكل الشعوب.

نشر تاريخ براون المختصر هذا قبل كتاب فنكلمان تاريخ الفن في العصور القديمة (1764) بسنة واحدة. وقد كان كتاب فنكلمان أول تاريخ لفن من الفنون استخدم الصيغة التطورية بالاستناد إلى ثروة كبيرة من المعرفة الوثيقة بذلك الفن نفسه. فقد وصف فنكلمان، في إطار عام من مثال النمو والاضمحلال، أربع مراحل مر بها فن النحت اليوناني: هي مرحلة الأسلوب العظيم الذي تميزت به فترة الشباب في أقدم المراحل، ومرحلة أسلوب النضج الذي تميزت به الفترة البيركلية في ذروة اكتمالها، ومرحلة أسلوب الانحطاط الذي بدأ مع المقلدين، ومرحلة أسلوب النهاية المحزنة الذي رافق المانرية [*2] الهلنستية. وقد بلغ من إعجاب كل من هيردر وفريدرخ شليغل بفنكلمان أنهما طمحا في أن يصبح كل منهما فنكلمان الأدب. فقد استخدم كل من هيردر في كتاباته الكثيرة عن تاريخ الأدب وفريدرخ شليغل في تواريخه المجزأة للشعر اليوناني [9] المفهوم العضوي «للتطور ببراعة واتساق. وإفترضا باستمرار وجود مبدأ هو مبدأ الاستمرارية، وآمنا بالحكمة القائلة إن الطبيعة لا تسير قفزا natura non facit saltum التي دعمتها في ألمانيا فلسفة لايبنتز دعما لا حدود له. غير أن هيردر وشليغل وأتباعهما الكثيرين يتباينون في التفاصيل وفي اتجاهاتهم نحو المستقبل ونحو النتائج الضمنية التي ستتبعها الحتمية التي تتضمنها صينتهم. فنحن نجد هيردر يقول إن الشعر لا بد من أن ينحدر من قمم الأغاني البدائية، ولكنه يؤمن في نفس الوقت بأن الشعر، في ألمانيا على الأقل، يمكن إنقاذه من لعنة المدنية الكلاسيكية والعودة به إلى منبع قوته الأصلي لدى الأمة. أما فريدرخ شليغل فينظر إلى الشعر اليوناني باعتباره تمثيلا كاملا لكل الأنواع الأدبية في نظام تطورها الطبيعي. ويصف التطور على أساس أنه نمو، فانتشار، فازدهار، فنضج، فتصلب، ففناء، ويعتبر كل ذلك قدرا محتوما. لكن هذه الدائرة المغلقة لم تكتمل إلا في اليونان-أما الشعر الحديث فهو«شعر عالمي تقدمي»، وهو شبكة مفتوحة، ولا حدود لإمكانات كماله. أما عند الأخوين غرم فالعملية عملية اضمحلال لا رجعة فيها: شهد الماضي السحيق مجد الشعر الطبيعي، وما الشعر الحديث المتفنن إلا أنقاضه البالية[10]. هذه المفاهيم تشترك كلها بافتراض وجود تغير بطيء لا ينقطع على غرار ما

يحدث في النمو الحيواني، وبافتراض وجود طبقة تحتية تطورية في أنماط الأدب الكبرى، وحتمية تكاد تلغي دور الفرد، وتطورية أدبية خالصة في مسيرة التاريخ العامة.

لكن هيغل جاء بمفهوم للتطور مغاير تماما، حلت فيه الجدلية محل الإستمرارية، وأخذت التغيرات الثورية المفاجئة، والإرتدادات إلى الأضداد، وعمليات الإلغاء والإستبقاء التي تجري في نفس الوقت تشكل ديناميكيات التاريخ. كذلك اختلفت «الروح الموضوعية» (التي يشكل الشعر مرحلة واحدة من مراحلها) عن الطبيعة اختلافا عميقا. وأسقط استعمال التشبيه البيولوجي تماما، وصار ينظر إلى الشعر باعتباره يطور نفسه في عملية أخذ وعطاء دائمة مع المجتمع والتاريخ، ولكن بشكل يختلف تمام الاختلاف عما يجري في الطبيعة، وهو ما لا بد من أن يميز نتاج الروح عما عداه. لكن هيغل لا يستخدم هذه الطريقة في كتابه محاضرات في الإستطيقا بشكل متسق، إذ أنه يسلم بالكثير من مقولات أصحاب النظرة «العضوية» القديمة التي وجدها في كتابات الأخوين شليغل. ورغم أنه تتبع صيغة معقدة من الثواليث من ملحمة، فغنائية، فتركيب في التراجيديا، ومن الفن الرمزي إلى الكلاسيكي إلى الرومانسي، فإن المحاضرات تظل كتابا في البويطيقا والإستطيقا ولا تهضم التاريخ بنجاح كما تستوجب نظريته. وقد حاول أتباع هيغل أن يطبقوا صيغته على التاريخ الأدبي، لكن أكثرهم لم ينجحوا في إظهار بطلان طريقته، وذلك حينما حشروا تعقيدات الواقع في المقولات الهيغلية[11].

لكن الحياة عادت فدبت في مذهب التطور مع ظهور داروين وسبنسر. وقد أشار سبنسر نفسه كيف يمكن تصور تطور الأدب وفقا لقانون التقدم من البسيط إلى المعقد[12]. وصارت أفكار التطورية الجديدة تطبق بشغف على تاريخ الأدب في أقطار عديدة. غير أن من الصعب تحديد الأولويات بدقة وتمييز الأفكار الداروينية والسبنسرية الجديدة عن تلك التي كانت بمثابة العودة إلى التطورية «العضوية» أو الهيغلية. ولسوف يحتاج تحديد نصيب كل من هذه المفاهيم الثلاثة إلى استقصاء مفصل لحالة كل كاتب في هذا المجال. ولربما كان من المستحيل في ألمانيا على سبيل المثال، حيث كان التراث الرومانسي قويا جدا، أن نفصل الخيوط المختلفة في كتابات

هـ. شتاينتال وم. لازارس عن علم النفس الأنثروبولوجي وفي كتابات فلهلم دلتاي وفلهلم شيرر[13] عن تاريخ الأدب الألماني وفن الشعر. ولا ينبغي أن يطلق على التطورية اصطلاح الدارونية إلا إذا كان المقصود التفسير الميكانيكي لعملية التطور (وهو ما أسهم به دارون بشكل خاص) وإلا إذا استخدمت أفكارا مثل «بقاء الأصلح» و«الانتحاب الطبيعي»، و«تحول النوع».

طبق جون أدنغتن سمندر في إنكلترة التشبيه البيولوجي على تاريخ الدراما الإليزابيثية (1884) بصرامة لا ترحم. وقال إن الدراما الإليزابيثية خط واضح المعالم قوامه الولادة، فالتوسع، فالازدهار، فالذبول. ووصف هذا التطور باعتباره تفتحا لعناصر جنينية لا يمكن إضافة شيء لها، تسير مسيرتها بحتمية حديدية إلى فترة الذبول المحتومة. وقد أنكر المبادرة الفردية إنكارا تاما، فالعبقرية-في نظره-غير قادرة على تغيير تتابع المراحل. كذلك تختفي خصوصية دورات التطور المختلفة عنده: فالفن الإيطالي مر بنفس المراحل التي مرت بها الدراما الإليزابيثية. وصار التاريخ الأدبي عبارة عن مجموعة حالات تزودنا بوثائق لتوضيح قانون علمي عام. لكن سمندز تخلص عند التطبيق، من بعض التصلب الذي تمليه عليه صيغته التطورية وذلك بسبب ما كان يتصف به داخليا من نزعة إستطيقية وبواسطة مفهوم «التضريب» الذي يسمح بمحو بعض معالم الأنماط التي لولا ذلك لظهرت مستقلة تمام الاستقلال عن بعضها البعض [14].

كذلك طبق رتشارد غرين مولتن الأفكار التطورية بعد سمندز في كتابه شيكسبير كفنان درامي (1885) وكرر إيمانه بها حتى في سنة1915 في كتابه الدراسة الحديثة للأدب. ولا يكاد يخلو كتاب إنكليزي أو أمريكي تناول الأدب الشفوي في تلك العقود من الأفكار الدارونية. فقد تناول النيوزيلندي هـ. م. يزنت الأدب المقارن (1886) باعتباره تطورا سبنسريا من الحياة الجماعية إلى الحياة الفردية. ويشكل كتاب ف. غمير بدايات الشعر (1901) وكتاب أ. س. مكنزي تطور الأدب (1911) مثالين مما كتبه الأمريكيون.

أما في فرنسا فقد كان الناقدان الرئيسان في تلك الفترة تين وبرونتيسير مشغولين بمشكلة التطور. لكن من الخطأ اعتبار تين وصفيا طبيعيا. فقد ظل مفهومه للتطور هيغليا رغم استعارته اصطلاحات كثيرة من علمي الفسلجة والحياة. وقد عارض أفكار كونت وسبنسر معارضة لا جدال

فيها[15]. بينما تعلم من هيغل، الذي كان قد قرأه في عهد التلمذة، «أن ينظر إلى الحقب التاريخية كلحظات، وأن يبحث عن العلل الداخلية، وعن التغير الداخلي، وعن صيرورة الأشياء التي لا تتوقف»[16]. غير أن تين لا يفكر في التطور باعتباره تطورا أدبيا منفصلا أبدا، لأن الأدب عنده جزء من مسيرة التاريخ العامة التي ينظر إليها كوحدة منظمة. ذلك أن الأدب يعتمد على المجتمع، ويمثله. كذلك يعتمد الأدب على «اللحظة»، لكن «اللحظة» عند تين تعني في العادة «روح العصر». ولم ينظر تين للحظة باعتبارها موقف الكاتب في مسيرة التطور الأدبي وحسب إلا مرة واحدة في كل كتاباته، قارن فيها بين التراجيديا الفرنسية وعهد كورني وعهد فولتير، وبين المسرح اليوناني في عهد إسخيلوس وعهد يوريبيدس، وبين الشعر اللاتيني وعهد لوكريشيوس وعهد كلوديان، من أجل أن يمثل على الاختلاف بين السابقين واللاحقين [17].

أما فردناند برونتيير فقد وجد نقطة البدء في هذه القطعة نفسها من كتابات تين. وأصبحت «اللحظة» عنده أهم من «البيئة» و«الجنس». وكان إيمانه بمثال التاريخ الداخلي للأدب الذي «يضم في ثناياه المبدأ الكافي لتطوره»[18] لا يتزعزع. وكل ما يجب التدليل عليه هو السببية الداخلية. «ففي بحثنا في المؤثرات الفعالة في تاريخ الأدب نجد أن تأثير الأعمال الأدبية على غيرها من الأعمال الأدبية هو الأكبر»[19]. وهذا التأثير مزدوج، إيجابي وسلبي، إذ أننا نقلد ونرفض، ذلك أن الأدب يسير بالفعل ورد الفعل، بالتقليد والتمرد. والجدة أو الأصالة هي المعيار الذي يغير إتجاه التطور، والتاريخ الأدبي هو الطريقة التي تحدد نقاط التغيير، ولو لوقف برونتيير هنا لأمكن تصنيفه من بين أتباع تين أو هيغل. ولكنه حاول أيضا أن ينقل بعض المفاهيم البيولوجية الصرفة من الداروينية إلى الأدب. فاعتقد بأن الأنواع الأدبية لها وجود في الواقع كوجود الأنواع البيولوجية. وكان يقارن باستمرار بين تاريخ الأنواع الأدبية وتاريخ الكائنات البشرية. وقال إن التراجيديا الفرنسية ولدت مع جوديل، ونضجت مع كورني، وشاخت مع فولتير، ثم ماتت قبل هوغو. ولم يكن قادرا على إدراك فساد التشبيه في كل نقطة من نقاطه، وأن التراجيديات الفرنسية لم تولد مع جوديل بل لم تكتب قبله، وأنها لم تمت إلا بمعنى أنه لم تكتب تراجيديات «مهمة»، حسب

تعريف برونتيير، بعد لو مرسييه، تقف مسرحية «فيدر» لراسين، حسب مخطط برنتيير، في بداية إنحطاط التراجيديا، ولكن هذه المسرحية تبدو لنا مسرحية تفيض بالشباب والحيوية إذا ما قارناها بتراجيديات عصر النهضة الجامدة التي تمثل، وفقا للمخطط، «شباب» التراجيديا الفرنسية. لا بل إن برونتيير إستخدم في تواريخه للأنواع الأدبية بشبيه الصراع من أجل البقاء لكي يصف تنازع الأنواع هذه، وقال إن بعض الأنواع تتحول إلى أنواع أخرى. فالخطابة الوعظية الفرنسية التي نجدها في القرنين السابع عشر والثامن عشر تحولت إلى القصائد الغنائية التي أنتجتها الحركة الرومانسية. غير أن التشبيه لا يصمد أمام الفحص المدقق: فأقصى ما يمكن أن نقوله هو إن الخطب الوعظية تعبر عن نفس المشاعر (زوال الأشياء البشرية مثلا) أو أنها تقوم بنفس الوظائف الاجتماعية (التعبير عن إحساسنا بما هو وراء الطبيعة في حياتنا). لكن لن يصدق أحد أن أيا من الأنواع الأدبية قد تحول إلى سواه. ولن يرضى أحد عن محاولة برونتيير مقارنة دور العبقرية في الأدب في تأثيرها المجدد، بدور «الصدفة» الدارونية، أي التغيير الميكانيكي لصفات الشخصية[20].

دفع أتباع برونتيير نزعته التخطيطية إلى حدود غير معقولة. فقد أعلن لويس ميغرون في كتابه الرواية التاريخية (1898) أن كتابا بعينه وهو كتاب مريميه تاريخ شارل التاسع (1829) يشكل نقطة القمة في الرواية التاريخية الفرنسية، وأن الكتب التي سبقته (مثل كتاب فيني الخامس من آذار [1826]) تشكل درجات الصعود، بينما تشكل الكتب التي تلته (مثل كتاب هوغو كاتدرائية نوتردام في باريس [1831]) مرحلة الانحطاط البطيء. وهكذا غدا التسلسل الزمني سيد الموقف، وصار إصطناع صيغة من التدرج الصاعد الهابط مهما كان الثمن أمرا لا بد منه.

فشلت المحاولات التي جرت فيما بعد لتحديث مفهوم التطور الأدبي وتعديله. فقد أعجب جون ماثيوز مانلي بنظرية الطفرة التي جاء بها دي فريز وحاول تطبيقها على التاريخ الأدبي، وخاصة على تاريخ الدراما في العصر الوسيط [21]. ولكن تبين أن الطفرة عنده ما هي إلا دخول مبادئ جديدة تؤدي فجأة إلى تبلور أنماط جديدة. أما التطور باعتباره عملية بطيئة مستمرة فقد حل محله مبدأ الخلق الخاص، وهو المبدأ الذي لا

يخضع لأي قانون.

لم يكن مذهب التطور، خاصة في شكله الذي اتخذه عند برونتيير مقنعا. وقد واجه الكثير من النقد والرفض، باسم العبقرية والتقويم الانطباعي في بعض نواحيه. لكن ردة الفعل في أوائل القرن العشرين كانت ذات جذور أعمق، وأثارت قضايا جديدة، خاصة وأنها استمدت عونا كبيرا من قبل الفلسفتين الجديدتين اللتين جاء بهما كل من برغسون وكروتشه. فقد رفض مفهوم التطور الخلاق، وفعل الديمومة الحدسي عند برغسون كل ما تتضمنه فكرة التتابع الزمني. ولم يكن اختتام برغسن لكتابه التطور الخلاق (1957) بهجوم على سبنسر من قبيل المصادفة. أما هجوم كروتشه على مفهوم النوع الأدبي بالذات فكان مقنعا من جميع النواحي تقريبا. وقد قوضت أفكاره المتعلقة بتفرد كل عمل أدبي عما سواه، ورفضه الوسائل والطرق والأساليب الفنية حتى باعتبارها مواضيع للتاريخ، أساس التطورية برمتها في نظر الكثيرين. وها هي نبوءة كروتشه بأن يصبح التاريخ الأدبي برمته عبارة عن مقالات وبحوث متخصصة (أو مراجع وملخصات للمعلومات) تتحقق [22].

لقد عادت النظرة اللاتاريخية في النقد إلى تأكيد نفسها في العالم الغربي كله في نفس الوقت تقريبا. وكانت تلك النظرة في جانب منها بمثابة رد الفعل ضد النسبية النقدية، وضد فوضى القيم التي أدت إليها تاريخية القرن التاسع عشر، مثلما. كانت في الجانب الآخر تعبيرا عن إيمان جديد بنظام تصاعدي hierarchy من القيم المطلقة، أو إحياء للكلاسيكية. وقد صاغ ت. س. إليوت إحساسه بتزامن الآداب كلها صياغة لا تنسى حين عبر عن شعور الشاعر بأن «كل آداب أوروبا منذ هوميروس، ومن ضمنها أدب موطنه هو، ذات وجود متزامن، وتشكل نظاما متزامنا[23]. وما هذا الإحساس بلا زمنية الأدب (وهو ما يدعوه إليوت-بشكل يثير الاستغراب-الإحساس التاريخي) إلا إسم آخر للكلاسيكية والتراث.

لقد تبع معظم النقاد الإنكليز والأمريكيين وجهة نظر إليوت ولربما اعترفوا بين الحين والحين بالفائدة المستمدة من التاريخ الأدبي، ومن التاريخ بشكل عام [24]، لكنهم تجاهلوا، على وجه العموم، مشكلة التاريخ الأدبي والتطور.

أما في روسيا فإن القصة مختلفة تمام الاختلاف. فقد عبرت المحاولات الكبرى التي قام بها ألكساندر فيسيلوفسكي لكتابة بويطيقا تاريخية عالمية المدى أبلغ تعبير عن التطورية السبنسرية. كان فيسيلوفسكي تلميذا من تلاميذ شتاينتال سنة 1862 في برلين. واستمد أفكاره التطورية أيضا من مصادر أخرى عديدة، بما فيها كتابات الإثنوغرافيين الإنكليز. وقد تتبع تاريخ الوسائل والموضوعات والأنواع الشعرية كما تمثلت في أدب العصر الوسيط والأدب الشفوي كله بشكل أكثر تحديدا يقوم على معرفة أوسع بالآداب واللغات مما نجده عند أي شخص آخر في الغرب. إلا أن الفرضيات النظرية التي يستند عليها فيسيلوفسكي تتصف بالتزمت الشديد. وهو يفصل بين المحتوى والمضمون فصلا حادا. ويفترض أن اللغة الشعرية أمر وهب منذ أقدم العصور، وأنها لا تتغير إلا بتأثير التغيرات الاجتماعية والفكرية. وقد تتبع فيسيلوفسكي عملية التجزؤ التي حاقت بتوفيقية الشعر الشفوي الأصلي، وظل يبحث عن بقايا الاعتقاد بحيوية المادة وعن الأساطير والطقوس، أو العادات الموجودة في اللغة الشعرية التقليدية. وكان من رأيه أن ملكة الخلق الشعرية ظهرت في العصور السابقة للتاريخ عندما خلق الإنسان اللغة. وانحصر دور الفرد بعد ذلك في تحرير لغة الشعر الموروثة من أجل التعبير عن المضمون الجديد الذي جاء به عصره. وقد قام فيسيلوفسكي من ناحية ببحث وراثي عن أصول الشعر السحيقة في القدم، ودرس من الناحية الأخرى «الأدب المقارن»، وهجرة الوسائل والموضوعات الشعرية وإشعاعاتها. أما نواقصه فهي نواقص عصره: لقد عبد الحقائق والعلم إلى درجة لم تعد معها القيم الإستطيقية ذات شأن عنده، ونظر إلى العمل الفني نظرة مفرطة في تجزيئيتها، مقسما إياه إلى شكل ومضمون وموضوعات وحبكات ومجازات وبحور[25].

تمتع فيسيلوفسكي بجدارة بمكانة أكاديمية مرموقة، وبذا فرض مشكلة التطور الأدبي على الشكليين الروس، فشاركه هؤلاء في التركيز على العمل الأدبي، وفي اهتمامه بالوسائل الشكلية، وبمورفولوجية الأنماط الأدبية. غير أنهم رفضوا فكرته عن التطور إذ أنهم ترعرعوا في جو ثوري رفض الماضي رفضا جذريا، حتى في مجال الفنون. ورأوا في الشعراء المستقبليين حلفاء لهم. وكان الفن قد فقد في النقد الماركسي المعاصر لهم كل استقلاليته

وانحصر همه في العكس السلبي للتغير الاجتماعي والاقتصادي. غير أن الشكليين رفضوا هذا، وتقبلوا الصيغة الهيغلية للتطور، وما تؤمن به من مبدأ أساسي يتعلق بالتغير الجدلي الذاتي الذي يمر به القديم في تحوله إلى الجديد فالعودة إلى القديم. وفسروا هذا المبدأ في مجال الأدب باعتباره إنهاكا للتقاليد الشعرية أو تجزيئا لها، وتحقيقا لتلك التقاليد من قبل مدرسة جديدة تستعمل طرقا مضادة جديدة تمام الجدة. وهكذا صار التجديد معيار القيمة الوحيد[26].

انتقلت أفكار الشكليين إلى تشكوسلوفاكيا بواسطة رومان ياكبسن بالدرجة الأولى. وطبقت أكثر ما طبقت على مشكلة التطور الأدبي من قبل يان موكارشوفسكي الذي أعاد صياغة النظرية مع إدراك عميق للقضايا الإستطيقية والنقدية. وقد كان هدفه تقويم العمل الفني المفرد بالنسبة إلى ديناميات التطور. «فالعمل الفني يبدو لنا كقيمة إيجابية عندما يعيد تشكيل بنية الحقبة السابقة، ويبدو لنا كقيمة سلبية عندما يتبنى تلك البنية دون أن ينيرها»[27]. ويحبذ موكارشوفسكي فصل التاريخ الأدبي عن النقد لأن التقويم الإستطيقي الصرف ينتمي إلى النقد لا إلى التاريخ الأدبي. وهو يعتقد أن النقد ينظر إلى العمل الفني بالضرورة باعتباره بنية ثابتة متحققة، باعتباره تشكيلا متوازنا أفصح عنه بوضوح، بينما لا بد من أن يرى التاريخ البنية الشعرية في حركة دائمة، باعتباره تغييرا مستمرا لترتيب العناصر التي يتشكل منها وتحويرا في علاقاتها. وليس في التاريخ إلا معيار واحد يثير الاهتمام، ألا وهو درجة الجدة.

إلا أن موكارشوفسكي (كغيره من الشكليين) لا يستطيع الإجابة على سؤال جوهري حول اتجاه التغير: فإذا كان التغير مجرد تبديل، مجرد فعل، فإنه سيكون تذبذبا أبديا حول نفس المحور. ولكن هل يمضي التطور في الواقع في الاتجاه المعاكس ؟ هل تعتبر القصيدة الغنائية نقيض الملحمة، كما قال هيغل ؟ وهل يعتبر الشعر المنثور نقيض شعر المقاطع ؟ وهل يعتبر المجاز المرسل نقيض الكتابة؟ إننا لا نستطيع، باستخدام معيار موكارشوفسكي الوحيد، أن نقول شيئا عن نقطة البداية في سلسلة ما، اللهم إلا أنها جديدة كل الجدة. ولذا يطلب منا أن نعتبر المجددين أعظم من الكتاب العظام، أن نفضل مارلو على شكسبير، ووايت على سبنسر،

وكلوبشتوك على غوته، ويتوقع أن ننسى أن الجدة ليست بالضرورة قيمة أو جوهرية، وأن من الممكن أن نحصل على هراء أصيل ! كذلك يطلب منا أن ننسى أن مادة التاريخ الأدبي نفسها لا بد من أن تختار بحسب القيم، وأن البنى تتضمن القيم، وأن تطور البنى يعني تطور القيم أيضا. إن التاريخ لا ينفصل عن النقد كما حاول موكارشوفسكي أن يفعل. ولذا فلا غرابة في أن موكارشوفسكي هجر النظرية الشكلية مؤخرا وأعتق الماركسية-مع أن ذلك كان، بطبيعة الحال، على حساب نظرته الأصيلة المتعلقة بطبيعة الفن واستقلاله.

لكن ما يدعو للاستغراب هو أنه لا موكارشوفسكي ولا غيره من الشكليين أعطوا آخر جهد مشترك بين يوري تنيانوف ورومان ياكبسن، وهو بحثهما المعنون مسائل في دراسة الأدب واللغة (1927) ما يستحقه من الاهتمام. فقد أعاد المؤلفان في ذلك البحث صياغة مشكلة التطور الكامن، مع تغيير مهم. فهما يقولان في أهم مقاطع البحث إنه:

«تبين أن فكرة وجود نظام متزامن وهم من الأوهام لأن كل نظام متزامن له ماضيه ومستقبله كجزأين لا يتجزآن من النظام. (فاصطناع الأساليب البالية حقيقة أسلوبية: قد نشعر أن الخلفية الأدبية واللغوية ما هي إلا أسلوب بال عفا عليه الزمن، لكننا من الناحية الثانية قد ننظر إلى الإتجاهات التجديدية في اللغة والأدب باعتبارها تجديدات في النظام).

إن مفهوم النظام الأدبي المتزامن لا يتفق ومفهوم الحقبة الزمنية كما نفهمها عادة، لأن ذلك النظام لا يضم مجرد أعمال أدبية متقاربة في الزمن، بل يضم أعمالا جيء بها من آداب أجنبية ومن حقب أقدم. ولذا فإن ثبتا عشوائيا بالأعمال الموجودة معا لا يكفي. بل لا بد في لسلسلة الأعمال الأدبية في أي عصر من العصور لسلسلة هرمية تصاعدية» [(28)].

وعلى الرغم من أن هذه الصياغة مفرطة في التركيز، وربما اتصفت بالغموض، إلا أن هذه القطعة تضم نقدا أساسيا للتطورية الأدبية وتشير إلى الحلول الصحيحة: أي إلى حرية الناقد (وحرية الشاعر) في أن يختارا ما يشاءان من الماضي وإلى ضرورة تعدد معايير القيم عند الناقد (الذي قد يكون هو الشاعر أيضا).

لا مفر من تشبيه الأدب بالذهن الإنساني: فأنا لا أعيش في الحاضر

فقط، مبديا ردود الفعل تجاه الماضي المباشر (كما يفترض التطوريون) بل في ثلاثة أزمنة معا: في الماضي من خلال الذاكرة، وفي الحاضر، وفي المستقبل من خلال التوقعات والخطط والآمال. وقد أصل في أي لحظة إلى الماضي البعيد، أو إلى أبعد لحظة في تاريخ الإنسانية. إن هناك إمكانية دائمة للتزامن في تطور الإنسان العقلي، وهذا التزامن يشكل بنية تتحقق أي لحظة. وليس صحيحا أن الفنان يتطور بالضرورة باتجاه هدف مستقبلي مفرد، إذ يمكنه العودة إلى شيء تصوره قبل عشرين أو ثلاثين أو خمسين سنة. ويمكنه البدء بسلوك طريق مختلفة تماما. وبحثه في ثنايا الماضي عن أمثلة أو حوافز، خارج بلده وداخله، في الفن وفي الحياة، في فن آخر أو في فكر آخر يمثل قرارا حرا، واختيارا لقيم تشكل نظام القيم الخاص به الذي لا بد من أن ينعكس في نظام القيم الذي تتضمنه أعماله الفنية. ولسوف يؤثر ذلك في نهاية المطاف في نظام القيم الذي يسوء في حقبة من الحقب، وهذا ما يجب على الناقد أن يتبينه ويفسره.

إن التطورية الداروينية أو السبنسرية نظرية فاسدة في حال تطبيقها على الأدب لأن الأدب لا يضم أنواعا ثابتة شبيهة بالأنواع البيولوجية التي تشكل الطبقات التحتية للتطور. وليس هناك نمو وانقراض حتميين، ولا تحول من نوع إلى نوع، ولا صراع حقيقي من أجل البقاء بين الأنواع. والتطورية الهيغلية على حق في إنكارها لمبدأ التدرج، وفي اعترافها بدور الصراع والتمرد في الفن، وفي إدراكها لعلاقة الفن بالمجتمع باعتبارها علاقة أخذ ورد جدلية، ولكنها على خطأ في حتميتها الجامدة، وفي ميلها إلى حصر الأمور في ثالوثات. كذلك تخطئ الصيغة الشكلية للتطورية الهيغلية في محاولتها للتوصل إلى القيمة بطريقة ليس للقيمة فيها من مكان. وما نحتاج إليه (وهذا ما تشير إليه ضمنا القطعة التي اقتبسناها من تنيانوف وياكبسن) هو مفهوم عصري للزمن لا يتخذ من الزمن العشري الذي يستخدمه التقويم الزمني وعلم الفيزياء مثالا، بل يقوم على تفسير الترتيب السببي في التجربة والذاكرة. فالعمل الفني ليس مجرد حلقة في سلسلة، بل قد يقيم علاقة مع أي شيء في الماضي. وليس هو مجرد بنيان يحلل تحليلا وصفيا كما يفترض الشكليون الروس والتشيكيون. بل هو كل من قيم لا تخضع للبنيان ولكن تشكل ماهيته. وكل المحاولات التي تسعى

إلى إفراغ الأدب من القيم فشلت وستفشل لأن القيمة هي جوهر الأدب.

كذلك يستحيل أن يقوم علم للأدب بفصل الدراسة الأدبية عن النقد (أي عن التقويم). وقد أدرك تين بعد أن حاول في البداية أن يطرد القيمة من حقل النقد، أنه كان مخطئا فعبر عن ندمه على تلك المحاولة في كتابه فلسفة الفن [29] الذي حاول فيه أن يقيم نظاما مزدوجا من القيمة الاجتماعية والإستطيقية. وقد فشل ر. ج. مولتن عندما دافع عما سماه «بالنقد الاستقرائي»، مثلما فشل إميل إنكان عندما تصور أن بإمكانه أن يقيم نقدا علميا خالصا على أساس دراسة سيكولوجية الكاتب وسيوسولوجية القراء[30]. كذلك فشل أ. أ. رتشاردز عندما حاول أن يجعل من الشعر مجرد دواء مهدئ للأعصاب لأنه عجز عن وصف ما دعاه بتنظيم الحوافز الذي يحققه الشعر في رأيه وصفا واضحا، وعجز عن ربط هذه الحالة الذهنية الغامضة بأي عمل أدبي محدد. وفشل الشكليون الروس عندما حاولوا حصر القيم في قيمة واحدة هي الجدة.

غير أن إنكار إمكانية قيام «علم» النقد لا يعني تفضيل النظرة الذاتية الخالصة، والدعوة إلى «الاستمتاع» والآراء المتعسفة. إذ لا بد من أن يصبح البحث الأدبي كيانا منظما من المعرفة، وبحثا في البنى والمعايير والوظائف التي تضم القيم وتكون هي القيم. إن النقد لا يمكن استبعاده من تاريخ الأدب. ولا بد من أن تعالج مشكلة التاريخ الأدبي الداخلي، وهي المشكلة الأساسية في التطور، من جديد، مع إدراك أن الزمن ليس مجرد تسلسل منتظم للأحداث وأن القيمة لا تمكن في الجدة وحدها. ولا شك في أن المشكلة بالغة التعقيد لأن الماضي كله يمكن أن يدخل في الصورة مثلما تدخل كل القيم. علينا أن نترك الحلول السهلة وأن نواجه الواقع بكل كثافته وتنوعه [31].

# هوامش الفصل الثاني

(1) أنظر على سبيل المثال كتاب السير هربرت غريرسن و ج. سي سمث، تاريخ نقدي للشعر الإنكليزي (نيويورك، 1946)، Sir Herbert Grierson and J.C. Smith A Critical History of English Poetry
وكتاب تاريخ إنكلترة الأدبي تحرير ألبرت سي بو (نيويورك، 1948) A Literary History of England, ed. Albert C. Baugh وكتاب تاريخ الولايات المتحدة الأدب، تحرير ر. سبلر وآخرين- ALiterary History of the United States, ed.R. Spiller et al (نيويورك، 1949)
وكتاب ديفيد ديتشر، تاريخ نقدي للأدب الإنكليزي (جزءان، نيويورك، 1960)-David Daiches, A Critical History of English Litera ture وقد راجعت هذه الكتب في المجلة الغربية، 12 (1947)، 52-54، Western Review، والفلولوجيا الحديثة، 47 (1949)، 39- 45، Modern Philology، ومجلة كنين، 11 (1949)، 500-506، Kenyon Review، ومجلة ييل، 50 (1961)، 416- 420 Yale Review على التوالي.
(2) أنظر الشعر الإنكليزي واللغة الإنكليزية (أكسفورد، 1934)، F.W.Bateson, English Poetry and the English Language، والشعر الإنكليزي: مقدمة نقدية (لندن، 1950).-English Poetry: A Cri tical Introduction.
(3) مفردات الشعر (بيركلي، 1946)-Josephinr Miles, The Vocabul ary of Poetry إستمرارية اللغة الشعرية (بيركلي، 1951)، The Continuity of Potic Language، «وحقب في تاريخ الشعر الإنكليزي». «Eras in English Poetry» منشورات الجمعية الحديثة للغة، 70(1955) .PMLA Publications 853- 875 of the Modern Language Association.
(4) ترجمة ألن غلبرت، عن كتابه النقد الأدبي: من أفلاطون إلى درايدن (نيويورك، 1940)، ص 74.: Allan Gilbert, Literary Criticism Plato to Dryden.
(5) مقتبسة من بحث نورثرب المشار إليه في الحاشية رقم 31.
(6) أنظر ج. و. هـ. أتكنز، النقد الأدبي في العصور القديمة، 2 (كيمبرج، 1934) 123 ,281. J.W.H.Atkins, Literary Criticism in Antiquity
(7) أنظر ج كامربيك، الإبن «إرث فيليوس باتركيولوس». «J.Kamerbeek Legatum Velleianum في Levende Talen. رقم 177 (كانون الأول، 1954)، ص 476- 490. وقد اقتبس سانت بيف هذه القطعة في أحاديث الإثنين الجديدة، 9 (كانون الثاني، 1865) 290. Nouveaux Lundis.
(8) بحث في نشأة الموسيقا والشعر ووحدتهما وقوتهما وتقدمهما وانفصالهما وما حل بهما من فساد (لندن، 1763) A.Dissertation on the Rise, Un-ion, and Power, the Progressions, Separations, and Corrup tions of Poetry and Music هناك تفصيل أكثر عن بروان وغيره من معاصريه في كتابي نشأة التاريخ الأدبي الإنكليزي (جابل هل، 1941) The Rise of English
(9) في كتاب اليونان والرومان (1797)، Griechen and Remer الذي يضم بحثا مطولا بعنوان« حول دراسة الشعر اليوناني « Uber das Studium der Griechischen Ppesie كتب في 1794- 1795، وكتاب تاريخ الشعر اليوناني والروماني Geschichte der Poesie der Griechen und Romer (1798) الذي يتوقف قبل معالجة المأساة اليونانية.

(10) هناك معالجة أكثر تفصيلا في كتابي تاريخ النقد الحديث (نيوهيفن، 1955)، ج1 / 189 وما بعدها، 7/2 وما بعدها، 22, 284 وما بعدها.

(11) أنظر على سبيل المثال كتاب كارل روزنكر انتس، المرجع في التاريخ الألماني للشعر (ثلاثة أجزاء، هالة، 1832)،-Karl Rosenkrants, Hand buch einer allgemeinen Geschichte der Poesie والكتابات التي تلت وكتبها بعد ذلك بوقت طويل هيغيا سنيت لوير (دنس سنادر وو. ت. هارس دن دانتي وشكسبير وغوته).

(12) «التقدم: قانونه وعلته» «1857(» Progress: its Law and Cause)، في أمثلة على التقدم العام (نيويورك، 1885)، ص 24-30،-Illustra tions of Universal Progress والمبادئ الأولى (1862) (نيويورك، 1891)، ص 354-358. First Principles.

(13) أنظر إرخ روتاكر، مقدمة في الفنون (ط2، توبنغن، 1930)، هامش Erich Rpthaker, Einleitung in die Geisteswissenschaften ص 80، وص 215 حيث توجد تعليقات على شتاينتال ولازارس وفلهلم شيرر ودلتاي. Stenthal, Lazarus, Wilhelm Schere, Dilthey.

(14) يقول سمندز في مقدمته لكتاب سابقو شكسبير في المسرح الإنكليزي (لندن، 1884) إنه أنهى معظم الكتاب ما بين سنة 1862 وسنة1865. Symonds, Shakespear‘s Predecessors in the English Drama وتحتوي مقالة «حول تطبيق المبادئ التطورية على الفن والأدب» On the -Application of Evolutionary Principles to Art and Literature التي نشرها في مقالات تأملية موحية (لندن، 1890) 1 / 42-83) Essays Speculative and Suggestive على دفاع نظري عن منهجه.

(15) حول تين وكونت أنظر، إضافة إلى مقالته التي نشرها في مجلة المناظرات (6 تموز 1864) Journal des Debats والتي أعاد نشرها ق. جيرو في مقالة عن تين (ط 6، باريس، 1912)، ص 232، V.Giraud, Essai sur Taine كتاب د. د. روسكا تأثير هيغل على تين (باريس، 1928)، هامش 262، D.D.Rosca, L‘Influence de Hegel sur Taine وبالنسبة لسبنسر أنظر مقالات أخيرة في النقد والتاريخ (ط 3, 1903)، ص 198- 202. Derniers Essais de Critique et de l‘histoire هناك معالجة أكثر تفصيلا في مقالتي «نظرية إيبولت تين الأدبية ونقده» Hippolyte Taine‘s Literary Theory and Criticism في النقد1(1959)،1- 18, 123- 138. Criticism.

(16) مقالات أخيرة، ص 198 Derniers Essais.

(17) مقدمة تاريخ الأدب الإنكليزي1(ط 2, 1866)، ص 30 (من صفحات التقديم). Histoire de la litterature anglaise

(18) دراسات نقدية حول تاريخ الأدب الفرنسي3 (باريس، 1890)،4. Etudes Critiques sur l‘histoire de la litterature francaise.

(19) مقدمة كتاب المرجع في تاريخ الأدب الفرنسي (باريس، 1898) ص 3 (من صفحات التقديم Manuel de l‘histoire de la litterature francaise.

(20) أنظر إرنست ر. كورتيوس، فردناند برونتيير (ستراسبورغ، 1914) E.R.Curtius, Ferdinand Burnetiere.

(21) الأشكال الأدبية والنظرية الجديدة في أصل الأنواعLiterary Forms and the New Theory of the Origin of Speciesالفلولوجيا الجديدة 4 (1907).،Modern Philology. 577- 595.

(22) «إصلاح تاريخ الفن والأدب» La Ritormo della Storio artistica e letteraria في دراسات جديدة في الإستطيقا (ط2، باري، 1927)، ص 157- 180، Nuovi Saggi di estetica ومقالة «أصول تاريخ

الشعر وسيكولوجيته» Categorismo e Psicologismo nell storio della Poesia في المقالات الأخيرة (باري، 1935)، 373- 379 Ultimi Saggi وأنظر مقالتي «ج بنديتو كروتشه ناقدا ومؤرخا» Benedetto Croce, Literary Critic and Historian في مجلة الأدب المقارن 5 (1953)، 75- 82. Comparative Literature.

(23) «التراث والموهبة الفردية» Tradition and the Individual 1917. Talent في مقالات مختارة (لندن، 1932)، ص 14. Selected Essays.

(24) مثلا وليم ك. ومست الإبن،» التاريخ والنقد: علاقة إشكالية « W.K.Wimsatt, Jr. History and Criticism: A Problematic Relationship في الأيقونة اللغوية (لويفيل، كنتكي، 1954)، ص 253-266. The Verbal Icon.

(25) حول فيسيلوفسكي أنظر فكتور إرلخ، الشكلية الروسية: تاريخها وتفاصيل مذهبها (لاهاي، 1955)-Victor Erlich, Russian Formal ism: History-Doctrine وبالروسية أنظر كتاب ب. م. إنغلغارت، أ. ن. فيسيلوفسكي (بتروغراد، 1924) B.M.Engel'gradt, A.N Voselovsky ومقدمة ف جررمونسكي الطويلة لكتاب فيسيلوفسكي تاريخ الشعر (لننغراد، 1940). Istoricheskaya Poetica.

(26) يعتبر كتاب إرلخ عن الشكلية الروسية أفضل الكتب، حتى في غير الإنكليزية.

(27) الطبيعة البولندية الساحرة (براغ، 1934)، ص 9. Polakova

Vzenesenost Prirody أعيد طبعه في فصول من الشعراء التشيكيين2 (براغ، 1948)، 100-101 Kapitoly z ceske Poetiky.

(28) «مسائل في دراسة الأدب واللغة»، المجلة الجديدة ,Voprosy 1927(izucenija literatury i jazyka in Novyj Lef، رقم 12)،

(29) أنظر المقطع الخاص «بالمثال في الفن» الذي طبع مستقلا لأول مرة عام 1867 «De l'ideal dans l'art وهناك تعليق جيد في كتاب شولوم ج. كان، العلم والحكم الإستطيقي، دراسة في منهج تين النقدي (نيويورك، 1935) Shlom J. Khan, Scuence and Aesthetic Judgment: A Study of Taine's Critical Method.

(30) حول مولتن أنظر «العلم في النقد» Science in Criticism في كتاب ج. م. روبرتسون، مقالات نحو منهج نقدي (لندن، ص1- 148 Essays towards a Critical Method وقد روجع كتاب إميل إنكن، النقد العلمي (1888) E.Hennequin, La Critique Scientifique من قبل برونتيير في مسائل في النقد (باريس، 1889)، ص 297- 324. Questions de Critique.

(31) لا علم لي بتاريخ للتطورية في الأدب. أما المعالجة التي تتلقاها الأفكار التطورية حول فن كتابة التاريخ والفلسفة في كتاب إرنست ترولج Troeltsch التاريخ ومشكلته (توبنغن، 1922)، Der Historismus und seine Probleme فهي معالجة مفيدة جدا. وقد أفدت من بحث ف. س. سي. نورثرب «التطور في علاقته بفلسفة الطبيعة وفلسفة الثقافة»- F.S.C.Northrop, Evolution in its Relation to the Philosophy of Nature and the Philosophy of Culture في كتاب الفكر التطوري في أمريكا تحرير ستوبرسنز (نيوهيفن، 1950)، ص 44- 84 Evolutionary Thought in America ed. Stow Persins ومن كتاب هانز مايرهوف، الزمان في الأدب (بيركلي، 1955). Hans Meyerhoff, Time in Literature.

# 3 مفهوما الشكل والبنية في نقد القرن العشرين(*)

من السهل أن نجمع المئات من تعريفات «الشكل» و«البنية» من كتابات النقاد والإستطيقيين المعاصرين لإظهار ما بينها من تناقض يبلغ من شدته حدا يجعل تركها أفضل. وما أشد إغراء الاستسلام إلى اليأس، وترك القضية باعتبارها مثالا آخر على العجمة التي تميز مدنيتنا. ولربما كان البديل الوحيد لليأس هو«الفلسفة التحليلية» التي اقترحها عدد من الفلاسفة البريطانيين بإيحاء من الفيلسوف النمساوي لدفغ فتغنشتاين. فهم يقولون إن الفلسفة، ومن ضمنها الإستطيقا طبعا، ما هي إلا «فحص السبل التي تستخدم بها اللغة»،[1] وإنها ستصل، عن طريق التحليل الصبور، إلى ما يشبه سلسلة من التعريفات القاموسية. ولقد كتب الفيلسوف البوندي الظواهري رومان انغاردن قبل سنوات بحثا مفصلا[2] ميز فيه بين تسعة معان للمقابلة بين الشكل والمضمون. أما أنا فسيكون هدفي أكثر تواضعا، ومختلفا تمام الاختلاف، إذ سوف أستعرض بعض الفروق الواضحة بين مفهومي الشكل والبنية كما يستعملها بعض كبار

النقاد في وقتنا الحاضر، مما سيتيح لي أن أصف بعض الاتجاهات الرئيسة في نقد القرن العشرين.

لن نبالغ إذا قلنا إن هناك اتفاقا واسعا هذه الأيام على أن التفريق القديم بين الشكل والمحتوى لم يعد مقنعا. وفيما يلي صياغة حديثة للموضوع كتبها هارولد أزبورن:

لا يظل شيء من شكل القصيدة ولا بنيتها العروضية ولا علاقاتها الإيقاعية، ولا أسلوبها الخاص بها عندما تفصل عما تحتويه من معنى. فاللغة ليست لغة، بل أصوات، إلا إذا عبرت عن معنى. كذلك يعتبر المحتوى بدون الشكل استخلاصا لشيء ليس له وجود ملموس، لأننا لو عبرنا عنه بلغة مختلفة لأصبح شيئا مختلفا. ولا بد من أن تدرك القصيدة ككل حتى تتم عملية الإدراك. ولا تناقض بين الشكل والمحتوى.. لأنه لا وجود لأي منهما بدون الآخر، واستخلاص الواحد من الآخر قتل للاثنين». [3]

لكن هذا الإدراك لعدم إمكان الفصل بين الشكل والمحتوى ولتبادل العلاقة بين الإثنين قديم قدم أرسطو. وقد عاد النقد الرومانسي الألماني إلى تأكيده، وانحدر هذا التأكيد بطرق ملتوية عبر كولرج أو الرمزيين الفرنسيين أو دي سانكتس، إلى نقد القرن العشرين، إلى كروتشه، والشكليين الروس، والنقد الجديد في أمريكا، وإلى «تاريخ البنية» الألماني Formgeschichte. أما الاستخدام البلاغي الأقدم الذي ساد في عصر النهضة وفي الفترة النيوكلاسيكية، الذي قصر «الشكل» على عناصر من التأليف اللغوي كالإيقاع والبحر والبنية والمفردات والصور الشعرية، بينما قصر «المحتوى» على الرسالة التي يود ذلك البناء اللغوي أن ينقلها، والمذهب الذي يود أن يعبر عنه فإنه استخدام جرى إهماله لأننا أخذنا ندرك أن «الشكل في الحقيقة يضم الرسالة ويتداخل معها بصورة تشكل معنى أعمق وأهم مما يمكن أن تشكله الرسالة المجردة أو المحسنات البديعية التي يمكن فصلها». [4] لكن الأفكار القديمة لا تزال موجودة على سبيل المثال، في النقد الماركسي الذي يعتبر صيغة أخرى من صيغ وعظية القرن التاسع عشر تهمها الدعاية والرسالة والأيديولوجية. ومع ذلك فإن بعض الماركيسيين يعترفون، نظريا، بأهمية الشكل. فقد استطاع الناقد الهنغاري غيورغ لوكاش على وجه الخصوص أن يدخل بعض نظرات الإستطيقا الهيغلية في

أيديولوجيته المادية، وأن يدرك أهمية «الشكل الإستطيقي باعتباره يخدم هدف التعبير عن كل اللحظات الأساسية في شمولية العمل الفني». [5]

يمكننا القول إذن إن العلاقة المتبادلة بين الشكل والمضمون تبدو، بشكل عام، علاقة ثابتة في النقد الحديث. لكنني سأحاول، مع ذلك، أن أبين كيف استخلصت، من الناحية العملية، نتائج مختلفة تمام الاختلاف من هذه الفكرة.

فقد أكد كروتشه في كتابه الإستطيقا (1902) على وحدة العمل الفني وعلى تطابق الشكل والمضمون بقوة، ورفض الفكرة القائلة بإمكانية وجود مضمون يمكن استخلاصه على حدة، وقال: «إن الحقيقة الإستطيقية هي الشكل ولا شيء غير الشكل». [6] لكننا نسيء فهم كروتشه إذا اعتبرناه «شكليا» فهو يستخدم المصطلحين بشكل مناقض للاستعمال المعهود، وهو يدرك ذلك: يطلق البعض على الحقيقة الداخلية أو التعبير اصطلاح «المضمون» (وهو ما ندعوه بالشكل)، بينما يطلقون اصطلاح «الشكل» على الرخام، والألوان، والإيقاع، والأصوات (وهي أمور تقع على النقيض من الشكل عندنا). [7] إن الشكل عند كروتشه هو «التعبير الحدسي»، وهو اسم آخر للعمل الفني، لكن العمل الفني عند كروتشه حدث داخلي خالص. «فما هو خارجي لا يعتبر عملا فنيا»[8]. ويعترف كروتشه نفسه بأن ما يدعوه بالشكل يمكن أن يدعى المضمون أيضا. «فإن نقدم الفن باعتباره مضمونا أو شكلا ما هو إلا مسألة اختيار للاصطلاح المناسب، لكن بشرط أن ندرك أن المضمون يشكل، وأن الشكل يملأ، وأن الإحساس إحساس مشكل وأن الشكل شكل يحس». [9] لذا فإننا نحس إذا ما تفحصنا نقد كروتشه التطبيقي أنه لا يناقش المشكلات الشكلية (بالمعنى القديم) أبدا، ولكنه يحاول دائما أن يحدد العاطفة الرئيسة، والملكة السائدة عند الكاتب الذي يتحدث عنه. ولا يهتم نقده بالبنية اللغوية الموضوعية، ولا بالمادة الخام خارج الفن مثل الموضوع أو المذهب الفكري، وإنما بالأحاسيس والاتجاهات والأمور التي تشغل ذهن الكاتب وتتجسد في العمل الفني. وهكذا نجد أن كروتشه يتوصل مثلا إلى صيغة مفادها أن كورني قد سيطرت عليه عاطفة واحدة هي حرية الإرادة، وأن اريوستو استمد إلهامه من الرغبة في الوفاق الكوني. ولذا فإن نقده في الواقع أخلاقي، بل سيكولوجي إذا ما تذكرنا أن كروتشه

يميز بين الشخصية التجريبية والشخصية الشعرية ولا يدرس إلا الأخيرة منهما. وفي ظني أن التأكيد على وحدة العمل الفني وعلى تفرده غالبا ما يؤدي في نقد كروتشه التطبيقي إلى نتائج تجريدية وتعميمات فارغة. لقد عكست كلمة «الشكل» عند كروتشه معناها، وما هي إلا ما يدعوه هيغل Gehalt، أو المضمون.

أما فاليري في فرنسا فهو على النقيض من كروتشه، ولذا فلا عجب إذا ما كرهه كروتشه. لقد أدرك فاليري، كغيره من النقاد المعاصرين، تعاون الصوت والمعنى في الشعر، وهو ما وصفه على أنه تنازل من قبل كل عنصر منهما للآخر، بشكل يجعل «قيمة القصيدة رهينة بعدم إمكانية فصل الصوت عن المعنى». [10] غير أن فاليري يؤكد على «الشكل» بمعنى الترتيب، أي على الكلمات وقد اتخذت لها ترتيبا معينا، أي حين تتشكل بحيث يختفي «المضمون»، نظريا على الأقل، ويقتبس فاليري قول مسترال مستحسنا: «لا شيء هناك غير الشكل»، [11] ويؤيد مالارميه الذي لم تعد «مادة القصيدة» بالنسبة له «سبب الشكل بل هي إحدى النتائج». [12] ويقول رغم ما في القول من مفارقة «إن المضمون ما هو إلا-شكل غير صاف-أي أنه شكل مختلط». [13] ويمدح هوغو لأن الشكل عنده «هو السيد دائما... والفكر وسيلة التعبير لا غايته». [14] ويقول عن نفسه: أنا أضع الشكل فوق المضمون عندما أكون أقرب إلى أفضل ما عندي وأميل دائما إلى التضحية بالمضمون من أجل الشكل». [15] وتمتد هذه الشكلية إلى أصل القصيدة في ذهن الشاعر. «أحيانا يحاول شيء ما أن يعبر عن نفسه، وأحيانا تبحث بعض وسائل التعبير عن شيء تخدمه». [16] وتحتل الإيحاءات الفنية والشكلية محل الصدارة: «تظهر أحيانا فكرة جميلة مؤثرة أو عميقة الإنسانية (كما يقول الحمقى) من مجرد الحاجة إلى ربط مقطعين شعريين أو فكرتين مستقلتين عن بعضهما». [17] «وأهم أشخاص القصيدة هما دائما سلاسة الأبيات وقوتها». [18] كذلك يمدح فاليري قيمة الأعراف المتوارثة والأشكال المعروفة كالسونيتة مديحا لا حد له لأنه يهدف إلى تحقيق العمل الفني الأمثل، ألا وهو العمل الموحد الذي لا ينسب إلى شيء، ولا إلى زمن، ولا يفنى، يتجاوز ما يحيق بالطبيعة والإنسان من الزوال، أي إلى شيء مطلق هو«نظام مغلق من كل الأجزاء لا يقبل أي شيء فيه التحوير». [19] لذلك فإن

فاليري لا يعتد بالرواية الفضفاضة ويحيره عنف المسرح. ويقدم لنا بدلا من ذلك نموذجا مثاليا صعبا من الشعر الصافي أنجح من يكتبه هو مالا رميه وفاليري نفسه.

قد يبدو للوهلة الأولى أن ت. س. إليوت شديد الشبه بفاليري. غير أن هذا الشبه خداع، بقدر ما يتعلق الأمر بالشكل على الأقل: فإليوت لا يكاد يشير إلى الشكل في كتاباته النقدية لأن همه الأكبر هو عملية الخلق، والمشاعر والأحاسيس، ومشكلة «المعتقد»، والتراث. وأقرب ما يصل فيه إليوت إلى مشكلة الشكل هو تفصيله للخلاف بين أسلوب الشعر وأسلوب الدراما. غير أنه يردد ما يقال عن المشكلة الكبرى بطريقته المحايدة المعتادة: «يناسب الشكل المحتوى عند الشاعر الكامل ويتطابقان، ويصح دائما أن نقول إن الشكل والمضمون هما الشيء نفسه مثلما يصح أن نقول إنهما مختلفان».[20] وما يهمه هو نمط الصور الشعرية، كالصورة التي نجدها على السجادة، وهذه صورة استعارها من قصة معروفة لهنري جيمس. ومع ذلك فإن إليوت لا يكاد يحفل بمفهوم «الشكل على الإطلاق».

كذلك لا يكاد أ. أ. رتشاردز، وهو أبعد النقاد الإنكليز أثرا في هذا القرن، يحفل بالشكل هو الآخر. نعم، إنه يقول «إن التعاون الوثيق بين الشكل والمعنى هو سر الأسلوب الأكبر في الشعر»[21]، ولكنه يقول ذلك من أجل أن ينكر إمكانية وجود قيم صوتية أو تأثيرات وزنية بمعزل عن المعنى. وبذا استغنى، عن مفهوم الشكل فذاب مع الدوافع والاتجاهات. كذلك لم يحفل إمبسون، تلميذ رتشاردز، بمفهوم «الشكل». فقد حصر اهتمامه بدراسة نواحي الغموض في اللغة الشعرية في مقاطع أو كلمات بمفردها، وكتب في عام 1952 دراسة عنوانها بنية الكلمات الصعبة هي أقرب إلى كونها نوعا خاصا من الدراسة القاموسية منها إلى النقد الأدبي. ولم يكترث الناقد الإنكليزي البارز الآخر ف. ر. ليفس، وهو الناقد الذي مزج عناصر من إليوت ورتشاردز، بمشكلة الشكل هو الآخر. وعنده أن «التكنيك لا يمكن أن يدرس ويقوم إلا من خلال العقلية التي يعبر عنها، أما فيما عدا ذلك فهو تجريد لا طائل من ورائه [22]. ويوهمنا ليفس بأنه يؤكد على القيم اللغوية، لكنه سرعان ما يترك السطح اللغوي ليبحث عن العاطفة الخاصة، أو عن النزعة العامة التي ينقلها الكاتب. ومن الغريب أن طريقة ليفس شديدة

الشبه بطريقة كروتشه عند التطبيق.

والناقد الأدبي الإنكليزي البارز الوحيد الذي شغل نفسه بمفهوم الشكل هو هربرت ريد الذي يهتم اهتماما وثيقا بالفنون الجميلة ويعرف كلايف بل وروجر فراي ويعرف نظرياتهما الخاصة بالشكل ذي المغزى. لكنه أقرب إلى الرومانسيين (خاصة كولرج)[23] وإلى ت. ي. هيوم الذي استمد من ورنغر تمييزه بين التجريد والتقمص العاطفي، بين الشكل المجرد والشكل العضوي. ويدافع ريد عن الشكل العضوي ويرى خلف موسيقا الكلمات والصورة والاستعارة، وخلف البنية والتصور، «بنية هي تجسيد للكلمات في نمط أو شكل»[24]. غير أن ريد، عند التطبيق، عاطفي مثل إليوت مع فرق واحد هو أن ذوق ريد أميل إلى الرومانسية، يبحث دائما عن «آصرة العاطفة»[25] وعن العقلية والشخصية السيكولوجية التي يدرسها بمعدات مستمدة من فرويد وينغ.

أما في أمريكا فالوضع مختلف تماما رغم أنه ليس من التعسف القول إن النقاد الجدد يستمدون الكثير من إليوت ورتشاردز. غير أن إصطلاح «النقد الجديد» العام من شأنه أن يخفي التنوع الكبير الذي يتميز به النقد الأمريكي الذي كتب مؤخرا والتناقض العميق والخلافات الحادة التي تفصل كبار النقاد عن بعضهم. وتمثل مشكلة الشكل محكا جيدا في هذا المجال. ولسوف نهمل في هذا السياق العديد من النقاد الممتازين الذين ينصب اهتمامهم الأكبر على أمور اجتماعية أو سياسية أو سيكولوجية من أمثال إدموند ولسون، ولاينل ترلنغ. وسنقسم النقاد الأمريكيين المعاصرين إلى ثلاث مجموعات ينتمي كنث بيرك وبلاكمور إلى أولاها، ويشكل رانسم وونترز وألن تيت ثانيتها، ويشكل كليانث بركس ووليم ك. ومست ثالثتها. أما كنث بيرك فيمزج بين مناهج الماركسية والتحليل النفسي والأنثروبولوجيا وعلم المعاني من أجل أن يقيم نظاما من السلوك الإنساني ومن الدوافع يستخدم الأدب باعتباره مجرد نقطتن للبداية أو وسيلة للتوضيح. وتبدي كتبه الأولى بعض الاهتمام بالشكل، غير أن الشكل يعرف فيها باعتباره «استثارة للرغبات وإشباعا لها. ولا شكل للعمل إلا إذا أدى كل جزء منه بالقارئ إلى أن يتوقع جزءا آخر يتممه»[26]. وهكذا انتقل العبء كله، مثلما هي الحال عند رتشاردز، إلى استجابة القارئ العاطفية. وفي كتاب فلسفة

الشكل الأدبي خضع الشكل كليا إلى تفسير للشعر باعتباره سلسلة من «الستراتيجيات الهادفة لاحتواء المواقف»[27]. وما الشعر في الواقع إلا فعل من أفعال تطهير النفس التي يقوم بها الشاعر. كذلك ينادي بلاكمور الذي تأثر ببيرك كثيرا، بمفهوم سيكولوجي مشابه للشكل، فهو يقول «إن هدفه النهائي هو إخراج مثال عن الشعور بما تعنيه الحياة إلى حيز الوجود»[28] غير أن بلاكمور أشد اهتماما من بيرك بالأدب، بالكلمات، والأسلوب، والبحور، وأحيانا «بمبدأ التأليف»-وهو ما يدعوه، بشكل يثير الاستغراب، «بالشكل التنفيذي»[29].

يمكن أن نصنف ج. ك. رانسوم، الذي يعتبر عادة مؤسس النقد الجديد، وآيفر ونترز معا، رغم ما بينهما من اختلافات، باعتبارهما ناقدين عادت الثنائيات القديمة للاستحواذ عليهما. يميز رانسم بين النسيج والبنية في الشعر. والنسيج هو التفاصيل التي يبدو أنها غير ذات أهمية، هو الحياة الموضعية المجسدة للقصيدة، وما يعيد تشكيل جسد العالم وغناه النوعي بواسطة تلك التفاصيل التي يبدو أنها غير مهمة والتي يجمع أواصرها منطق صارم. أما البنية فهي التعبير المنطقي عن الواقع الذي لا غنى عنه ولا بد للشعر من القيام به [30]. ويبدو هنا أن ثنائية الشكل والمضمون والمغزى والمحسنات قد أعيدت لها الحياة. لا بل إن آيفر ونترز ذا النزعة الأخلاقية المتشددة، يعيد تأكيدها بدون مواربة، فهو يرى أن الشعر يقول شيئا عقلانيا يمكن الدفاع عنه عن التجربة الإنسانية[31] التي يتناولها. والشكل أمر أخلاقي: هو فرض النظام على المادة[32] لا بل إن الشكل جزء حاسم من أجزاء «المحتوى الأخلاقي»، مما يترك المجال للمصالحة النهائية بين الأحاسيس والتكنيك. كذلك تكمن ثنائية مشابهة لهذه في مفهوم «الامتداد» tension الذي جاء به ألن تيت، وهو المفهوم الذي يجمع عن طريق الجناس [في الإنكليزية] بين الextension [الدلالة: حرفيا: الامتداد إلى الخارج] والintension [التضمين: حرفيا: الامتداد إلى الداخل] مع تشابه هذا الاصطلاح الأخير مع ما يدعوه رانسم بالنسيج.

أما «الشكلي» الحقيقي بين النقاد الأمريكيين فهو كليانث بركس الذي رفض هذه الثنائيات وتمسك بالنظرة العضوية أكثر من أي ناقد أمريكي آخر. غير أن بركس نفسه ينحدر من الاتجاه الذي سلكه كل من رتشاردز

وإمبسن، ويستخدم، خاصة في مقالاته المبكرة، مفردات سيكولوجية في ظاهرها. فهو يحلل القصائد باعتبارها بنى قوامها التوتر والمفارقة. وهو يستخدم اصطلاح المفارقة استخداما واسعا جدا: والمفارقة عنده «اصطلاح عام للدلالة على ما يجري على عناصر السياق المختلفة من تحوير بسبب وجودها في ذلك السياق»[33]. ولذا فهو يحلل الوحدة السياقية في القصيدة وكليتها وتماسكها وتكاملها، بينما يرفض ما يدعوه بهرطقة الصياغة المغايرة، أي محاولة حصر القصيدة في محتواها النثري. ولا يخضع بركس لإغراء التشبيهات البيولوجية الفاسدة التي قد يغري بها المفهوم العضوي للشكل، ولكنه يتمسك بقوة بشمولية يراها بحق متمثلة في بنية لغوية شكلية رغم استعماله لاستعارات متباينة مثل الاستقرار والتوازن والتناسق الهارموني. غير أن بركس هو بالدرجة الأولى ناقد محلل لقصائد منفصلة. أما القول في النظرية العضوية على الصعيد الفلسفي المجرد فقد أخذ بالشيوع في الكتابات الأمريكية حول الإستطيقا: في كتابات وليم ك. ومست الذي تعاون مؤخرا مع كليانث بركس في كتابة تاريخ مختصر للنقد الأدبي وكتابات سوزان لانغر التي عرفت الفن، بالاستناد إلى أفكار مستمدة من كاسرر وبل، باعتباره «خلقا لأشكال ترمز إلى الشعور الإنساني»[34] ؛ وكتاب مورس وايتز فلسفة الفنون (1950)، وكتابات إلزيو فيفاس.

يعود مفهوم «الشكل العضوي» و«الوحدة في التنوع»، و«التوفيق بين المتناقضات» إلى كولرج، ومن خلاله، إلى الرومانسيين الألمان. أما في ألمانيا في قد اختفى هذا التراث، من الناحية العملية على الأقل. وقد كانت شكلية هربارت في القرن التاسع عشر، وهي الشكلية التي رأت الشكل باعتباره السطح المحسوس أو التأليف لأصوات، خطوة مهمة في الإستطيقا، خاصة في مجال الفنون الجميلة والموسيقا (كما عندي. هانسلك)، ولكنها لم تؤثر في النقد الأدبي إلا تأثيرا طفيفا. فقد غدا البحث الأدبي الألماني إما فلولوجيا وإما (كما حدث في القرن العشرين) مهتما بتاريخ الأفكار وعلم النفس تحت تأثير الشخصية المهيبة لدلتاي ومفهومه عن التجربة. وهكذا غدا من الصعب علينا أن ندعو حتى مدرسة [الشاعر] غيورغه التي أحيت بعض الشعور بأهمية الشكل، مدرسة شكلية في نقدها، فقد سعى غندولف في كتابه عن غوته إلى أن يشيد ب غشطالت موضوع البحث.

وهذا اصطلاح يعني تركيبا غامضا من السيرة والنقد. فكانت النتيجة في رأي غندولف أننا لا نستطيع التمييز، لدى الكلام عن هذه الشخصية التي اكتسبت هالة بطولية، بين التجربة والعمل الفني، مما يعني أن غندولف يخلط هو الآخر بين الحياة والفن.

أما في مجال البحث الأكاديمي الصرف، فقد عاد أسكر ڤالتسل إلى النظر مرة أخرى في المشكلات الشكلية: ورغم أن اصطلاحاته ليست جديدة إلا أنه ساهم فيما أرى في إحلال تعبير المحتوى والبنية Gehalt and Gestalt محل الثنائية القديمة، ثنائية الشكل والمادة Form-Stuff في ألمانيا. غير أن عمله تناول إما الرسائل الفنية كلا على حدة وإما الطريقة التي تنير الأعمال الفنية فيها بعضها البعض Die Wechselsteitige Erhullung der Kunste، أي بنقل التصنيفات التي جاء بها فلفلن في حقل التاريخ الفني إلى حقل التاريخ الأدبي. وهذه النظرية تتعلق بتطور الأساليب، وفيها تفسر بعض الأنماط التي ينظر إليها من منظور واسع من خلال التاريخ الفكري، أو من خلال التعبيرات غير المحسوسة التي تطرأ على طريقة «النظر». ويبدو لي أن هذا الكلام ينطبق أيضا على كتاب يول بوكمان تاريخ الشكل في الشعر الألماني Formgeschichte des (1949)deutschen Dichtung، حيث يعرف تاريخ الشكل Formgeschichte بأنه تاريخ تشكيل الأفكار الإنسانية[35] Geschichte des Auffassungs formen des Menschlichen، أي أن الشكل يتغير إلى شعور نحو العالم، إلى معرفة بالنفس وتفسير لها، أو يبقى مجرد نزوع نحو الشكل Formwille أو تفكير شكلي Formgedank، مع ما في ذلك من مفارقة. ويستخدم بوكمان والعديد من الباحثين الألمان الآخرين إصطلاح الشكل الداخلي المستمد من التراث الأفلاطوني المحدث من خلال شافتسبري ومنه إلى فنكلمان فغوته، ففلهلم فون همبولت، ولكنه ظل عندهم إصطلاحا لا يقل إبهاما عن السابق لأننا لا نزال عاجزين عن رسم الحد الفاصل بينه وبين اصطلاح الشكل الخارجي. ولذا يبدو أن الشكل الداخلي ليس أكثر من كناية عن الاتجاهات السيكولوجية والفلسفية وقد جمعت حول مركز واحد مفترض. ويبدو لي أن كتاب بوكمان هو كتاب في تاريخ الأفكار لم يحسن التخفي فلا هو بالشكلي ولا بالنقدي بل تاريخي نسبي، ولذا فإنه معنى بإظهار التغير من الرمزية القروسطية، إلى فن التعبير Aus druckskunst،

إلى التعبير الرومانسي عن الذات.

كذلك أعيدت الحياة في ألمانيا إلى اصطلاح «الشكل العضوي» مع تأكيد قوي على إيحاءاته البيولوجية من قبل كل من غونترمويلر وهورست أويل. وقد استغل هذان الكاتبان التماثل الموجود بين العمل الفني والكائن الحي استغلالا بلغ من تطرفه أنهما ظلا في خطر دائم من إلغاء الفرق بين الفن والحياة، بين العمل الفني الذي صنعه الإنسان وبين الحيوان أو الشجرة. يتحدث مويلر مثلا عن هيكل الزمن في الرواية كما لو كان هيكل حيوان[36]، فكأن على البحث الأدبي أن يصبح فرعا من فروع علم الأحياء.

أما الوجودية فقد عنت في بعض الأقطار، وخاصة في فرنسا، تحولا نحو دراسة الأدب كفلسفة، بينما ركزت الوجودية في ألمانيا، بشكل يثير الاستغراب، على نص العمل الأدبي، وعلى بنيته الظاهرة-وذلك لأن الوجودية الألمانية لا تثق بتاريخ الأفكار وعلم الاجتماع وعلم النفس. ونحن نجد عند كل من ماكس كوميريل وإميل شتايغر على وجه الخصوص وعيا جديدا بمشكلة الشكل رغم أن هذين الكاتبين لا يكادان يبديان أي اهتمام بالشكل العام بل بتفسير بعض المقاطع بمفردها، أو بنظرية الأنواع الأدبية بالنسبة إلى الزمن. ويزودنا كتاب فريدرخ بلنو الممتاز عن رلكه بمثال واضح عن مخاطر الاتجاه الوجودي من وجهة النظر الأدبية. فهو يتناول القصائد كما لو أنها سلسلة من المقولات الفلسفية التي يجب قبولها كمقولات صحيحة ولذلك فهي ملزمة، أو يجب رفضها باعتبارها غير صحيحة.

ويبدو لي أننا قد وصلنا هذه الأيام إلى ما يشبه الطريق المغلق رغم صحة النظرة الأساسية التي جاءت بها النظرية العضوية، ألا وهي وحدة الشكل والمضمون. وقد تدعم نظرة أخيرة إلى الشكلية الروسية التي بحثتها بتفصيل أو في المقالة المعنونة «الثورة على الوضعية» هذا الاستنتاج وتوحي على الأقل بمنفذ من هذه الطريق المغلق لا يكاد الغرب يعرف شيئا عن هذه الحركة لأنها كبتت في روسيا ولأن نصوصها عسيرة المنال. لكن ظهر مؤخرا وصف جيد لها بالإنكليزية كتبه فكتور إرلخ بعنوان الشكلية الروسية[37]، يمكننا من معرفة النظريات الأساسية بشكل دقيق. لقد غدا «الشكل» لدى الروس شعارا بلغ من شموليته أنه أخذ يعني كل ما يكون العمل الفني. وكان هؤلاء الشكليون الروس يتناولون الموضوع في سياق من التمرد ضد النقد

الأيديولوجي السائد من حولهم، وضد فكرة «الشكل» بوصفه إناء يصمت فيه المحتوى الجاهز. ودافعوا كما فعل نقاد كثيرون قبلهم وبعدهم، عن الوحدة التي لا تنفصم بين الشكل والمحتوى، واستحالة رسم الحد الفاصل بين العناصر اللغوية والأفكار التي يعبر عنها بواسطتها. فالمحتوى يتضمن بعض عناصر الشكل. والأحداث التي ترويها الرواية مثلا هي جزء من المحتوى بينما تشكل طريقة ترتيبها فيما يدعى بالحبكة جزءا من الشكل فيما نعتقد. وإذا ما أزيل هذا الترتيب زال عنها كل أثر فني. ولا بد حتى في لغة السطح الإستطيقي، وهو ما يعتبر عادة جزءا من الشكل، من أن تميز الكلمات نفسها، وهي عادة لا قيمة إستطيقية لها، عن الطريقة التي تكون بها المفردات وحدات من المعنى، هي وحدها صاحبة التأثير الإستطيقي. وقد اختار الشكليون الروس بشكل متناقض في كثير من الأحيان حلين: الأول هو توسيع الاصطلاح بحيث يغدو «الشكل هو ما يحول التعبير اللغوي إلى عمل فني». مما مكن فكتور شكلوفسكى من القول: «إن الطريقة الشكلية لا تنكر الأيديولوجية أو المحتوى في الفن، ولكنها تعتبر ما يدعى بالمحتوى مظهرا من مظاهر الشكل»[38]. ويعترف فكتور جرمونسكي بأننا «إن قصدنا (إستطيقي) حين نقول (شكلي) فإن كل حقائق المحتوى تصبح في الفن ظواهر شكلية». وهذا يتيح له أن يقول: «إن الحب والحزن والصراع الداخلي المأساوي، والأفكار الفلسفية، إلخ، لا توجد في الشعر كما هي، بل في شكلها المجسد»[39]. وقد استنتج رومان ياكبسن من هذه الفكرة أن الفنان غير مسؤول. «فمن السخف أن نعزو الأفكار والمشاعر لشاعر مثلما كان من السخف أن يوسع النظارة في العصور الوسطى الممثل الذي قام بدور يهوذا ضربا. فلماذا تكون مسؤولية الشاعر أعظم إذا صور لنا أفكارا تتصارع منها إذا صور صراعا قوامه السيوف والمسدسات؟»[40] فما الأفكار إلا كالألوان على قماشة اللوحة: وسيلة لغاية، تؤدي وظيفتها ضمن كل فني ندعوه «الشكل».

غير أن الشكليين الروس أدركوا في العادة أنه لا يكفي أن نجعل الشكل يستوعب المضمون. ولذلك فقد أحلوا محل الثنائية القديمة ثنائية جديدة قوامها المقابلة بين العناصر غير الإستطيقية التي تقع خارج إطار الفن وبين مجموع الوسائل الفنية. ولذا غدت «الوسيلة» بالنسبة لهم الموضوع

الذي يصح أن يكون موضوعا للدراسة الأدبية، مما أدى إلى الاستعاضة عن «الشكل» بمفهوم ميكانيكي عن مجموعات الوسائل أو الطرق التي يمكن دراستها كلا على حدة، أو ضمن علاقات متشابكة متباينة. وقد حلل الشكليون الروس، في كتاباتهم المبكرة خاصة، لغة الشعر باعتبارها لغة خاصة تتميز بتشويه متعمد للكلام العادي عن طريق ما سموه بالعنف المنظم الذي يرتكبه الكاتب ضده. ودرسوا الطبقة الصوتية وهارمونيات أحرف العلة، ومجموعات الأحرف الساكنة، والقوافي، وإيقاع النثر، والبحور، معتمدين اعتمادا كبيرا على نتائج اللغويات المعاصرة، وما جاءت به عن الفونيم [أصغر وحدة صوتية ذات دلالة] وكيف يؤدي وظيفته. وبذا كانوا وضعيين يسعون نحو مثال من البحث الأدبي، يكون علمي الطابع، تكنولوجيا تقريبا. ويبدو أن مفهومهم الخاص بالشكل يجعله مجموع العلاقات القائمة بين العناصر. ورغم أن وسائلهم كانت أدق، إلا أنهم عادوا إلى الشكلية البلاغية القديمة.

ولكن عندما صدرت الشكلية الروسية إلى بولندة وشيكوسلوفاكيا في فترة ما بين الحربين صارت على اتصال بما جاء به الألمان عن الشمولية والكلية، وبالنظريات الفلسفية حول طبيعة موضوع النظر التي توجد في ظواهرية هوسرل، أو توجد بطريقة مختلفة في فلسفة الأشكال الرمزية التي جاء بها كاسرر. وقد دعت المجموعة التشيكية الملتفة حول جماعة براغ اللغوية (التي انخرط عقدها الآن) دعت مذهبها بالبنيوية عوضا عن الشكلية لأنها شعرت أن اصطلاح البنية (الذي يجب ألا يفهم منه أنه يثير إلى أي شيء معماري صرف) أفضل تعبيرا عن كلية العمل الفني ولا تثقله الإيحاءات الخارجية كاصطلاح الشكل. وقد كان من رأيهم أن الشكل لا يمكن أن يدرس باعتباره حصيلة الوسائل الفنية، وأنه ليس حسيا خالصا أو لغويا خالصا لأنه يصور لنا «عالما» من المواضيع، والشخصيات والحبكات. وقد قدم الفيلسوف الظواهري البولندي رومان إنغاردن في كتابه العمل الأدبي (1931) أفضل تعبير عن نظرية تنظر إلى العمل الفني باعتباره كلا متكاملا، كلا هو مع ذلك حصيلة طبقات مختلفة متباينة[41]. ويتفادى مفهوم كهذا للعمل الأدبي مزلقين: العضوية المتطرفة التي تؤدي إلى كلية عجماء تجعل التمحيص مستحيلا، والخطر المناقض المتمثل في التجزئة.

ويبدو أن كتابا مثل العمل الأدبي (1948) لفولفغانغ كايزر يسير بالاتجاه الصحيح حتى لو كان من الصعب علينا أن نقبل بعض تفريقاته. كذلك يتيح لنا مفهوم الطبقات الذي طورته في كتابي الذي شاركني في كتابته أوستن وارن بعنوان نظرية الأدب (1949) أن نعود إلى العمل التحليلي العقلي بدون أن نتنازل عن النظرات الثاقبة المتعلقة بالشمول والكلية ووحدة الشكل والمضمون.

لكن يبدو لي أن التحليل الكامل نفسه لبنية العمل الفني لا يستوفي مهمة البحث الأدبي. فالعمل الفني، كما قلت من قبل، كل من القيم لا ينضوي تحت البنية بل يشتهل جوهرها. وقد فشلت كل المحاولات التي قصدت إلى إخراج القيم من الأدب، وسوف تفشل لأن القيمة هي جوهر الأدب. ولا يمكن فصل الدراسة الأدبية عن النقد الذي هو عبارة عن حكم تقويمي. ولسوف تتناول مقالة أخرى موضوع استحالة فصل الشكل والبنية عن مفاهيم كمفاهيم القيمة والمعيار والوظيفة، وأن من المستحيل الحصول على علم للشكل والبنية أو الأسلوب لا يشكل جزءا من فلسفة إستطيقية ما ومن كيان نقدي معترف به.

# هوامش الفصل الثالث

(1) و. إلتن، الإستطيقا واللغة (اكسفورد، 1954)، ص 12 . W.Elton Aesthetics and Language

(2) «مشكلة الشكل والمضمون في العمل الأدبي» هليكون 1 (1938)، 51-67. Roman Ingarden, Das Form-Inhalt-Problem in literarischen Kunstwerk, Helicon.

(3) الإستطيقا والنقد (لندن، 1955)، ص 289.- Harold Osborne, Aes thetics and Criticism.

(4) وليم ك. ومست وكليانث بركس، النقد الأدبي (نيويورك، 1957)، ص 748. W.K.Wimsatt and Cleanth Brooks, Literary Criticism.

(5) «مدخل إلى نظرية جيرنشيفسكي في الإستطيقا» (1952)،-Ein fuhrung in die Aesthetik-Tschernvschewskijs. في مساهمة في تاريخ الإستطيقا (برلين، 1954)، ص 159.-Beitrage zur Ges-chichte der Aesthetik.

(6) الترجمة الإنكليزية من الإستطيقا (ط2، لندن، 1922)، ص 16. Aesthetic.

(7) ن. م.، ص 98.

(8) ن. م.، ص 51.

(9) «المجمل في الإستطيقا» Brevario di Estetica في دراسات جديدة في الإستطيقا (ط3، باري، 1948)، ص 34، Nuovi Saggi di estetica.

(9) منوعات 5 (ط30، باريس، 1948)، 153. Variete.

(10) آراء (باريس، 1948)، ص 173. Vues.

(11) ن. م.، ص 188.

(12) منوعات، 3 (ط45، باريس، 1949)، 26. Variete.

(13) آراء، ص 180. Vues.

(14) «أمور تخصني» Propos me concernant في كتاب بيرن-جوفروا، حضور فاليري (باريس، 1944)، ص. 20. Presence de Valery.

(15) منوعات، 5, 161. Variete.

(16) 2 Tel Quel

(17) (ط36، باريس، 1948)، 76.

(18) منوعات 1، (ط91، باريس، 1948)، 78. Variete.

(19) اقتبسه شارل دوبو، اليوميات 1921- 1923 (باريس، 1946)، ص 222 (30 كانون الثاني 1923). Charles Du Bos, Journal.

(20) مقدمة لكتاب عزرا باوند، قصائد مختارة (لندن، 1928)، ص 10 من مادة التقديم. Ezra Pound Selected Poems.

(21)النقد التطبيقي (نيويورك، 1949)، ص 233.. I.A. RichardsPractical Criticism.

(22)التربية والجامعة لندن، 1943 ، ص 113 F.R. Leavis, Educa tion and the University

(23)قارن كتاب صوت الشعور الحق: دراسات في الشعر الرومانسي الإنكليزيHerbert Read, The

( 1953).،لندنTrue Voice of Feeling, Studies in English Romantic Poetry.

(24) مجموعة مقالات في النقد الأدبي (لندن، 1948)، ص 60 . Colleclea Essays in Literary Criticism .

(25) ن. م.، ص71.

(26) أقوال مضادة (ط2، لوس أنجلوس، كاليفورنيا، 1953)، ص 124 .

Counter-Statement.

(27) فلسفة الشكل الأدبي (باتن روج، 1953)، ص 1 . The Philosophy of Literary Form

(28) الأسد وقرص العسل (نيويورك، 1955)، ص 268 . The Lion and. the Honeycomb

(29) ن. م.، ص 273.

(30) جسد العالم (نيويورك، 1938) The World's Body خاصة الفصل المعنون: «الشعر: ملاحظة في الأنطولوجيا». Poetry: A Note in Ontology والنقد الجديد (نورفوك، كنتكت، 1941)-The New-Criticism الفصل المعنون: المطلوب: ناقد أنطولوجي . Wanted: An Ontological Critic .

(31) دفاعا عن العقل (دنفر، 1947)، ص 11 . In Defence of Reason .

(32) ن. م.، حاشية ص 64.

(33) المزهرية حسنة الصنع (نيويورك، 1947)، ص 191 . The Well Wrought Urn .

(34) الشعور والشكل (نيويورك، 1953)، ص 40، Feeling and Form .

(35) هامبورغ، 1949، ص 13 . Paul Bockmann, Formgeschichte der deutschen Dichtung .

(36) أنظر قضية الشكل في البحث الأدبي وفي مورفولوجية غوته Gunther Muller, Die Gestalfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie، (هالة، 1941). و«فن الشعر المورفولوجي» في هلكون، 5 (1943)، Helicon وأوبل: مورفولوجية البحث الأدبي (ماينتس، 1947). Horst Oppel, Morphologie der Literaturwissenschft.

(37) لاهاي، 1955 . Victor Erlich, Russian Formalism .

(38) ن. م، ص. 16 .

(39) ن. م، ص 159 .

(40) الشعر الروسي الجديد Novyeshaya russkaya poeziya . (براغ، 1921)، ص 16-17 .

(41) هالة، 1931، ص 24 . Roman Ingarden, Das literarische Kunstwerk .

# 4 مفهوم الرومانسية في التاريخ الأدبي(*)

## ١ - المصطلح ومشتقاته

تعرض مصطلح الرومانسية ومشتقاته للهجوم منذ وقت طويل. فقد قال آرثر و. لفجوي في بحث مشهور له بعنوان«حول التمييز بين الرومانسيات»:«أخذت كلمة (رومانسي) تعني أشياء بلغ من كثرتها أنها فقدت معناها، وتوقفت عن أداء وظيفتها كرمز لغوي». وحاول لفجوي أن يعالج هذه«الفضيحة من فضائح التاريخ والنقد الأدبيين»عن طريق إظهار أن«رومانسية هذا القطر قد لا تشترك بشيء مع رومانسية ذلك، وأن هناك في واقع الحال تعددية في الرومانسيات ربما كانت نتيجة شبكات فكرية متباينة». ومع أنه يعترف«بإمكانية وجود عامل مشترك بينها جميعا، لكن هذا العامل، إن وجد، لم تحدد معالمه بعد»[1]. كذلك كانت«الأفكار الرومانسية»-فيما يقول لفجوي.«غير متجانسة في معظمها، مستقلة عن بعضها البعض من الناحية المنطقية، وأحيانا متعارضة في مدلولاتها». [2].

لم يتقدم أحد، حسب علمي، لقبول هذا التحدي

من بين من زالوا يعتبرون المصطلح المذكور مفيدا، ويودون الاستمرار في الكلام عن حركة رومانسية أوروبية واحدة. ومع أن لفجوي يذكر بعض التحفظات ويقدم بعض التنازلات للرأي الأقدم، إلا أن الانطباع السائد هذه الأيام، خاصة بين الباحثين الأمريكان، هو أن مقولة لفجوي ثابتة لا تتزعزع. أما أنا فأنوي إثبات أنه ليس هنالك من أساس لهذه الإسمانية المتطرفة، وأن الحركات الرومانسية الرئيسة تشكل وحدة نظريات وفلسفات وأساليب وأن هذه بدورها تشكل مجموعة متجانسة من الأفكار تتضمن كل منها الأخرى.

حاولت في بحث آخر أن أقيم دفاعا نظريا عن استعمال المصطلحات الخاصة بالحقب وعن فائدتها[3]. وخلصت إلى القول إن علينا أن ننظر إلى هذه المصطلحات لا باعتبارها مؤشرات لغوية إعتباطية، ولا باعتبارها كيانات ميتافيزيقية، بل باعتبارها أسماء لنظم من المعايير تسود الأدب في أوقات معينة من مسيرة التاريخ. واصطلاح«المعايير»هو مجرد اصطلاح مناسب يعني التقاليد والمواضيع والفلسفات والأساليب وما شابهها، بينما أعني بسيادتها تغلب مجموعة من المعايير بالمقارنة مع المجموعة التي تغلبت في الماضي. ويجب ألا يفهم اصطلاح السيادة فهما إحصائيا، إذ أن من الممكن أن نتصور وضعا تظل فيه المعايير القديمة متغلبة عدديا بينما تبتكر الأعراف الجديدة، أو تستعمل من قبل كتاب يتصفون بأعظم قدر من الأهمية. ولذا يبدو لي أن من المستحيل تفادي مشكلة التقويم النقدية في التاريخ الأدبي. ليس من الضروري أن يلتزم المؤرخ الأدبي المعاصر بالنظريات والمصطلحات والشعارات الأدبية لعصر من العصور. ونحن محقون في حديثنا عن«عصر النهضة»والباروك رغم أن هذين المصطلحين ظهرا بعد الحدثين اللذين يصفانهما بقرون. ومع ذلك فإن تاريخ النقد الأدبي ومصطلحاته وشعاراته تزود المؤرخ الأدبي بأدلة مهمة لأنه يظهر مدى وعي الفنانين بأنفسهم، وقد يكون قد أثر على عملية الكتابة تأثيرا عميقا. لكن هذه المسألة لا بد من حلها في كل حالة على حدة، لأنه كانت هناك عصور من الوعي المتدني بالذات، وعصور تخلف فيها الوعي النظري عن الممارسة العملية، بل تناقض معها.

كانت مسألة المصطلحات، وانتشارها في حالة الرومانسية معقدة بشكل

خاص لأنها كانت معاصرة، أو كادت تكون معاصرة للظاهرة التي تصفها. وقد دل تبني المصطلحات على وعي بما حصل من تغيرات. لكن هذا الوعي ربما وجد بمعزل عن المصطلحات، وربما أدخلت هذه المصطلحات قبل أن تحدث التغيرات باعتبارها مجرد برنامج، أو مجرد تعبير عن رغبة، أو عن حفز للتغير. والوضع يختلف من بلد إلى آخر، لكن هذا لا يعني بطبيعة الحال أن الظواهر التي تسميها هذه المصطلحات كانت تختلف اختلافا جوهريا.

درس التاريخ الدلالي لمصطلح «رومانسي» دراسة مفصلة في مراحله الأولى في كل من فرنسا وإنكلتره وألمانيا، وفي مراحله المتأخرة في ألمانيا[4]. لكن أحدا لم يلتفت إلى تاريخه في الأقطار الأخرى لسوء الحظ، ولا يزال من الصعب، حتى في حالات توافر مواد الدراسة، أن نتثبت من تاريخ إطلاق صفة الرومانسية على عمل أدبي لأول مرة، وأي الأعمال الأدبية وصف بهذا الوصف، ومتى ظهرت المقابلة بين الكلاسيكية والرومانسية، ومتى أطلق كاتب معاصر صفة الرومانسية على نفسه، ومتى دخل اصطلاح الرومانسية لأول مرة في قطر من الأقطار، إلخ. ولذا فإنني سأحاول فيما يلي، مهما اعترى هذه المحاولة من نواقص في التفاصيل، أن أبين تاريخ هذا المصطلح على الصعيد العالمي وأن أجيب على بعض هذه الأسئلة.

لسنا معنيين هنا بتتبع التاريخ المبكر لكلمة «رومانسي». وما شهده من توسيع لاستعمالها من معنى «شبيه بالرومانس» (أي بالأقصوصة الخيالية)، «باذخ» «سخيف»، الخ، إلى معنى «التصوير المؤثر». وإذا ما حصرنا اهتمامنا بتاريخ المصطلح كما هو مستخدم في النقد والتاريخ الأدبيين فلن تواجهنا صعوبات كثيرة في رسم معالمه. لقد استخدم اصطلاح «شعر رومانسي» أول ما استخدم ليصف شعر أريوستو وتاسو وأقاصيص العصور الوسطى التي استمد الشاعران المذكوران منها المواضيع وآلات السرد[2*] Machinery. وقد ورد الاصطلاح بهذا المعنى في فرنسا سنة 1669، وفي إنكلتره سنة 1674[5]. ولا شك في أن توماس وارتن فهمه بهذا المعنى عندما كتب مقدمته لكتاب تاريخ الشعر الإنكليزي (1774) بعنوان «أصل القصة الرومانسية في أوروبا». وقد تضمنت كتابات وارتن والعديد من معاصريه بين هذا الأدب «الرومانسي»، أدب العصر الوسيط وعصر النهضة، وبين كل

التراث الأدبي الذي انحدر من العصور الكلاسيكية القديمة، وقد دافع هؤلاء الكتاب عن طريقة التأليف التي اتبعها كل من أريوستو وتاسو وسبنسر وعن آلات السرد التي تميزوا بها ضد التهم التي وجهها لهم النقد الكلاسيكي المحدث باستخدام أفكار مستمدة من مدافعي عصر النهضة عن أريوستو وتاسو وأقاصيص العصور الوسطى[6]. كذلك حاولوا الدفاع عن الميل نحو القصص«الرومانسية»تلك وأمثالها وعن خرقها للمعايير والقواعد الكلاسيكية رغم أن هذه المعايير والقواعد ظلت على مكانتها بقدر ما يتعلق الأمر بالأنواع الأدبية الأخرى. وقد كان للثنائية هذه شبيهاتها الواضحة في المقابلات الأخرى التي تميز بها القرن الثامن عشر: بين القدماء والمحدثين، بين الشعر الشعبي والشعر الفني، بين شعر شكسبير«الطبيعي»الذي لم يحفل بالقواعد وبين التراجيديا الكلاسيكية الفرنسية. وهناك مزاوجة مقصودة قطعا بين صفتي القوطية والكلاسيكية في كتابات كل من هيرد ووارتن. فهيرد يتكلم عن تاسو بوصفه يتنقل بين القوطية والكلاسيكية وعن ملكة الجن باعتبارها قصيدة قوطية وليست كلاسيكية. أما وارتن فيدعو الكوميديا الإلهية لدانتي«مركبا رائعا من الخيال الكلاسيكي والخيال الرومانسي»[7]. هنا تلتقي الكلمتان الشهيرتان، ربما للمرة الأولى، ولكن أغلب الظن أن وارتن لم يقصد أكثر من أن دانتي استخدم الأساطير الكلاسيكية والمواضيع الفروسية معا.

دخل هذا الاستعمال لمصطلح الرومانسية إلى ألمانيا. ففي عام 1766 كتب غرشتنبرغ مراجعة لكتاب وارتن ملاحظات حول ملكة الجن معتبرا إياه مفرطا في تمسكه بالأفكار النيوكلاسيكية، وأفاد هيردر من علم وارتن ومعلوماته ومصطلحاته هو ومعاصروه الإنكليز. وقد ميز أحيانا بين الذوق الرومانسي (الفروسي) والذوق القوطي (الشمالي)، ولكنه غالبا ما استخدم كلمة«الرومانسي»بدلا من«القوطي»والعكس بالعكس. وقد لاحظ منذ سنة 1766 أن مزيج الديانة المسيحية والفروسية أدى إلى نشوء«ذوق إيطالي روحي رومانسي»[8]، ثم دخل هذا الاستعمال إلى أوائل الكتب المدرسية عن تاريخ الأدب العام: إلى كتاب تاريخ الأدب (1799) لآيكهورن، وإلى الأجزاء الأولى المخصصة للأدبين الإيطالي والإسباني من كتاب فريدرخ بوترفك الهائل تاريخ الشعر والبيان منذ القرن الثالث عشر (1801- 1805) وترد

كلمة«رومانسي»في هذا الكتاب في مختلف السياقات: فهي ترد كوصف للأسلوب والشخصيات والشعر، ويستخدم بوترفك اصطلاح altromantisch (رومانسي قديم) ليشير إلى العصور الوسطى، واصطلاح neuromantisch (رومانسي جديد) ليشير إلى ما نسميه نحن عصر النهضة. وهذا الاستخدام شبيه إلى حد كبير باستخدام وارتن مع فارق واحد هو أن مداه قد أخذ بالاتساع: فلم تعد الرومانسية تنسحب على العصر الوسيط وأريوستو وتاسو فقط، بل أخذت تشمل شكسبير وسرفانتس وكالدرون. وأخذت تعني، ببساطة، كل الشعر الذي ينتمي إلى تراث يختلف عن ذلك الذي انحدر من العصور الكلاسيكية. وقد اتصل هذا المفهوم التاريخي الواسع بمعنى آخر فيما بعد، ألا وهو المعنى التايبولوجي [3*] (typological) الذي قام على أساس توسيع التقابل بين ما هو كلاسيكي وما هو رومانسي، وبدأ على يدي الأخوين شليغل. وقد قال غوته في حديث له مع إكرمان سنة 1830 أن شلر اخترع التمييز بين المطبوع والمصنوع، وأن الأخوين شليغل غيرا المصطلحين إلى«كلاسيكي ورومانسي»[9]. وكان غوته قد غدا في ذلك الوقت شديد العداء للتطورات الأدبية الحديثة في فرنسا وألمانيا وصاغ التمييز على الشكل التالي:«الكلاسيكية صحة والرومانسية مرض»[10]. وكان يكره الأخوين شليغل لأسباب شخصية وأيديولوجية. لكن حكمه لم يكن سليما من الناحية التاريخية. صحيح أن مقالة شلر«الشعر المطبوع والشعر المصنوع»[4*] كانت تعبيرا عن تايبولوجية أساليب أثرت على تحول فريدرخ شليغل إلى الحداثة بعد أن كان مفتونا بالحضارة اليونانية[11]. لكن تمييز شلر ليس مطابقا لتمييز الأخوين شليغل، كما يتضح من حقيقة انتماء شكسبير إلى ما هو naive عند شلر وما هو romantisch عند شليغل.

حظيت المعاني الدقيقة لهذين المصطلحين عند الأخوين شليغل بكثير من الاهتمام [12]. لكننا لو نظرنا إلى تاريخ كلمة«رومانسي»من منظور أوروبي واسع، لوجدنا أن كثيرا من هذه المعاني ذات صفة شخصية خالصة لأنها لم تترك أثرا على التاريخ اللاحق للمصطلح، ولم تؤد إلى تلك الصياغة التي كانت بعيدة الأثر والتي وضعها أوغوست فلهلم شليغل نفسه في محاضرات حول الفن المسرحي والأدب (1809- 1811) ودعيت بحق«رسالة الرومانسية الألمانية إلى أوروبا[13]. ويبدو أن اصطلاحي Romantik و Romantiker

بوصفهما إسمين كانا من ابتكار نوفاليس سنة 1798- 1799 . لكن الRomantiker عند نوفاليس هو مؤلف روايات خيالية وقصص جنيات على شاكلة ما ألفه هو، بينما ترادف Romantik كلمة Romankunst بهذا المعنى[14] . كذلك تربط القطعة الشهيرة رقم 116 من الأثينايوم (1798) التي كتبها فريدرخ شليغل، والتي تعرف»الشعر الرومانسي«باعتباره شعرا تقدميا شاملا بفكرة الرواية الخيالية تلك. لكن الاصطلاح استعاد في المقطوعة اللاحقة بعنوان»أحاديث عن الشعر«(1850) معناه التاريخي المحدد: ووصف شكسبير باعتباره مؤسس الدراما الرومانسية، ووجد العنصر الرومانسي أيضا في سرفانتس والشعر الإيطالي،»وفي عصر الفروسية والحب وقصص الجنيات، ذلك العصر الذي جاءتنا منه كلمة الرومانسية والأشياء الرومانسية«. لم يكن فريدرخ شليغل، وقت كتابة تلك المقطوعة، يعد عصره رومانسيا لأنه استثنى روايات جان بول باعتبارها الكتابات الرومانسية الوحيدة في عصر غير رومانسي. كذلك استعمل الكلمة بشكل غامض مبالغ فيه حين ادعى أنه لا بد من أن يكون الشعر كله رومانسيا[15] .

لكن أحكام الأخ الأكبر أوغوست فلهلم شليغل وأوصافه هي التي أثرت في ألمانيا وغيرها. لم تصف المحاضرات المتعلقة بعلم الجمال التي ألقاها في ينا Jena عام 1798 التقابل بين الكلاسيكية والرومانسية بشكل صريح. لكن هذا التقابل مفهوم ضمنا في النقاش الطويل المخصص للأنواع الأدبية الحديثة التي تضم الرواية الرومانسية التي وصلت قمتها في«ذلك العمل الكامل من أعمال الفن الرومانسي العليا»الدون كيخوته، مثلما تضم الدراما الرومانسية التي كتبها كل من شيكسبير وكالدرون وغوته، والشعر الشعبي الرومانسي المتمثل في القصص الخيالية الإسبانية وقصائد البالاد الأسكتلندية[16] .

أما في محاضرات برلين التي ألقاها ما بين عامي 1801 و 1804 (والتي لم تنشر حتى عام 1884) [17] فقد صاغ شليغل المقابلة بين الكلاسيكية والرومانسية باعتبارها مقابلة بين شعر العصور القديمة والشعر الحديث، وربط الرومانسية بما هو تقدمي مسيحي. وكتب وصفا مختصرا لتاريخ الأدب الرومانسي يبدأ ببحث في أساطير العصور الوسطى وينتهي باستعراض للشعر الإيطالي للفترة التي ندعوها اليوم عصر النهضة. ووصف

دانتي وبيترارك وبوكاشيو باعتبارهم مؤسسي الأدب الرومانسي الحديث، رغم أن شليغل كان يعرف بالطبع أنهم كانوا معجبين بأدب العصور القديمة. لكنه قال إن الأشكال التي استخدموها وأنماط التعبير التي جاءوا بها كانت غريبة كل الغرابة عن الكلاسيكية. ولم يكونوا يحلمون بالحفاظ على الأشكال القديمة في البنية والتأليف. كذلك ضمت الرومانسية عنده القصائد البطولية الألمانية مثل النيبلونغن Nibelungen، وسلسلة القصص المتعلقة بآرثر، وتلك المتعلقة بشارلمان، والأدب الإسباني من السيد حتى الدون كيخوته. لقيت المحاضرات إقبالا جيدا فتسربت منها هذه الأفكار إلى ما كتبه ونشره أناس غير الأخوين شليغل. أما شليغل نفسه فقد نشر بعض هذه الأفكار في كتابه عن المسرح الإسباني عام (1803). كما أننا نجد المقابلة بين الرومانسية والكلاسيكية موضع بحث وتفصيل في المحاضرات غير المنشورة التي ألقاها شلنغ عن فلسفة الفن (1802- 1803)[18]. وفي كتاب جان بول مبادئ الإستطيقا (1804)، وفي كتاب فريدرخ آست نظرية الفن (1805)[19]. لكن أهم صياغة للموضوع ظهرت في محاضرات أوغوست فلهلم شليغل التي ألقاها في فينا عام 1808- 1809 ونشرها عامي 1809، 1811، ففيها يربط التعارض بين الرومانسية والكلاسيكية بالتعارض بين العضوية والميكانيكية، وبين التكوين والتصوير. كذلك يعارض فيها أدب العصور القديمة والأدب النيوكلاسيكي (الفرنسي بالدرجة الأولى) بالدراما الرومانسية التي كتبها شكسبير وكالدرون، ويعارض شعر الكمال بشعر الرغبة التي لا تحدها حدود.

من السهل أن ندرك كيف أن هذا الاستخدام التايبولوجي التاريخي دخل في وصف الحركة التي كانت معاصرة له، وذلك لأن الأخوين شليغل كانا شديدي العداء للكلاسيكية في تلك الفترة، وكانا يستعينان بأصول الأدب الذي سمياه رومانسيا وبنماذجه. لكن العملية كانت بطيئة مترددة بشكل يثير العجب. فهذا جان بول يصف نفسه باعتباره كاتب سيرة الرومانسيين عام 1803، ولكن يبدو أنه يشير إلى شخصيات في رواياته. وفي عام 1804 يشير إلى تيك وغيره من الرومانسيين قاصدا بذلك كتاب قصص الجنيات. غير أن تسمية الأدب المعاصر بالأدب الرومانسي كان مردها فيما يبدو إلى أعداء جماعة هايدلبرغ التي اعتدنا أن نسميها هذه

الأيام بالمدرسة الرومانسية الثانية. فقد هاجمهم ج. هـ. فوس بسبب آرائهم الكاثوليكية الرجعية عام 1808 ونشر تقليدا ساخرا لهم بعنوان تقويم رن رن يا جرس KlingKlingelalmanach وعنوان فرعي هو كتاب جيب للرومانسيين الكاملين الذين يقال إنهم صوفيون. Ein Taschenbuch Vollende fe Romantiker und angebende Mystiker وتبنت مجلة المعتكف Zeitschrift fur Einsieder، الناطقة باسم أرنيم وبرنتانو مصطلح الرومانسية بسرعة. لكن يبدو أن مزايا أصحابنا الرومانسيين نالت المديح لأول مرة في مجلة العلم والفن (1808) Zeitschrift fur Wissenchaft Kunst. ولا نجد أول وصف تاريخي«للحزب الأدبي الجديد لمن يطلق عليهم اسم الرومانسيين»إلا في الجزء الحادي عشر(1809) من تاريخ بوترفك الهائل حيث يجري بحث مجموعة ينا وبرنتانو معا[20]، بينما ضم كتاب هاينه المدرسة الرومانسية (1833) كلا من فوكيه وأوهلاند وفيرنروي. ت. أ. هوفمان. أما كتاب رودولف هايم المعتمد المدرسة الرومانسية (1870) فقد حصر اهتمامه بمجموعة ينا الأولى: الأخوين شليغل ونوفالس وتيك. وهكذا أهمل في التاريخ الأدبي الألماني المعنى التاريخي الأصلي الواسع وصارت الرومانسية اسما لجماعة من الكتاب لم يسموا أنفسهم رومانسيين.

غير أن معنى الاصطلاح الواسع كما استخدمه أوغوست فلهلم شليغل انتشر خارج ألمانيا في كل الاتجاهات. ويبدو أن الأقطار الشمالية كانت أول الأقطار التي تبنت المصطلح. فقد كتب ينز باغسن عام 1804 (أو بدأ يكتب) تقليدا ساخرا لفارست بالألمانية كان عنوانه الفرعي العالم الرومانسي، أو رومانيين في بيت الأحمق [21] De Romantische Welt Oder Romanien im Tolhans وقد كان باغسن، من الناحية الشكلية على الأقل، محرر تقويم رن رن يا جرس KlingKlingelalmlanach. وجاء آدم أيهلنشلاغر بمفاهيم عن الرومانسية الألمانية إلى الدانمارك في العقد الأول من القرن التاسع عشر. ويبدو أن الجماعة الملتفة حول مجلة Phosphoros في السويد كانت أول من ناقش المصطلح هناك. وفي عام 1810 نشرت ترجمة لجزء من كتاب آست الاستطيقا وروجعت مراجعة مستفيضة في المجلة المذكورة تضمنت إشارات إلى شليغل ونوفالس وفاكنرودر[22]. وفي هولندا نجد التعارض بين الشعر الكلاسيكي والشعر الرومانسي مفصلا عند ن. ج. فان كامبن سنة 1823[23].

أما في العالم اللاتيني، وفي إنكلترة كما في أمريكا، فقد كان الدور الوسيط الذي لعبته المدام دي ستال حاسما. غير أن الأدلة تشير إلى أنها في فرنسا قد سبقها آخرون، ولكن بشكل أقل تأثيرا. والظاهر أن استخدام وارتن للاصطلاح كان نادرا في فرنسا رغم أننا نصادفه في كتاب بحث في الثورات Essai sur les revolutions لشاتوبريان (1797)، وهو الكتاب الذي كتبه في إنكلترة، وترد الكلمة فيه مرتبطة بكلمة«قوطي»وكلمة«تيوتوني». ومكتوبة بالتهجئة الإنكليزية[24]. لكن الكلمة، باستثناء هذه الإشارات المتناثرة، لم ترد في سياق أدبي قبل بدء الشعور بالأثر الألماني المباشر. وقد وردت في رسالة نشرها شارل فلير، وهو مهاجر فرنسي في ألمانيا وأول شراح كانت في المجلة الموسوعية عام 1810، يصف فيها دانتي وشكسبير بأنهما عماد الرومانسية، ويمدح الطائفة الروحية الجديدة في ألمانيا لأنها تحبذ الرومانسية[25]. غير أن مقالة فلير لم تكد تلفت انتباه أحد. كذلك لم تثر ترجمة فيليب ألبرت شتايفر التي نشرها عام 1812 لكتاب بوترفك تاريخ الأدب الإسباني أي اهتمام رغم أنها روجعت من قبل غيزو الشاب. أما السنة الحاسمة فقد كانت سنة 1814، فقد نشر في شهري أيار وحزيران من تلك السنة كتاب حول أدب جنوب أوروبا لسيموند دي سسمندي، وفي تشرين الأول نشر كتاب المدام دي ستال حول ألمانيا في لندن رغم أنه كان جاهزا للطباعة عام 1810. وفي كانون الأول سنة 1813 ظهر كتاب أوغوست فلهلم شليغل في الأدب الدرامي في ترجمة قامت بها مدام نكر دي سوسير، بنت عم المدام دي ستال. والأهم من كل ذلك أن كتاب حول ألمانيا أعيدت طباعته في باريس في أيار 1814. ولعل من نافلة القول الإشارة إلى أن هذه الأعمال جميعا تشع من مركز واحد، وأن كوبت ولسسمندي وبوترفك والمدام دي ستال يعتمدون اعتمادا لا شك فيه على شليغل بقدر ما يتعلق الأمر بمفهوم الرومانسية.

ليس هناك من حاجة لتكرار قصة ارتباطات أوغوست فلهلم شليغل بالمدام دي ستال. فتفصيل القول في المقابلة بين الكلاسيكية والرومانسية في الفصل الحادي عشر من كتاب حول ألمانيا مع أمثالها من المقابلات بين ما هو كلاسيكي نحتي وبين ما هو رومانسي تصويري، وبين مسرحية الأحداث اليونانية ومسرحية الشخصيات الحديثة، وبين شعر القدر وشعر

العناية الإلهية، وبين شعر الكمال وشعر الصيرورة (التقدم)، كل ذلك مستمد من شليغل. أما سمندي فكان يكره شليغل شخصيا، وأثارت عدة آراء من آرائه«الرجعية»حفيظته. وقد يكون سسمندي قد استمد الكثير من التفاصيل الصغيرة من بوترفك وليس من شليغل، ولكن رأيه القائل إن آداب الرومانس (يعني الآداب المكتوبة باللغات الفرنسية والإيطالية والفرنسية والبرتغالية والرومانية) رومانسية الروح في جوهرها وأن الأدب الفرنسي هو الاستثناء من بينها مستمد من شليغل بدون شك، كما هو الحال بالنسبة لما ذكره عن التعارض بين المسرحية الإسبانية والمسرحية الإيطالية[26].

كتبت عن هذه الكتب الثلاثة، كتب سسمندي والمدام دي ستال وشليغل، مراجعات كثيرة. ونوقشت بحدة وحماس. وقد جمع المسيو إدمون إغلي مجلدا كاملا من حوالي 500 صفحة من هذه المناقشات للسنوات من 1813 حتى 1816 فقط [27]. وقد كان رد الفعل يتسم بشيء من اللين بالنسبة للبحاثة سسمندي، ولكنه كان عنيفا بالنسبة للغريب شليغل، ومزيجا من هذا وذاك ومن الحيرة بالنسبة للمدام دي ستال. وكان الأعداء في كل هذه المجادلات يدعون الرومانسيين، ولكنه لم يكن واضحا أي أدب حديث يقصدون باستثناء تلك الكتب الثلاثة. وعندما نشر بنجامن كونستان روايته أدولف (1816) هوجم لأنه اعتبر ظهيرا للنوع الرومانسي من الأدب. وأطلق هذا الاسم باحتقار أيضا على الهلودراما ووصمت الدراما الألمانية بالوصمة ذاتها أيضا[28].

لكن لم يدع أي فرنسي نفسه رومانسيا حتى عام 1816، ولم يكن اصطلاح romantisme (الرومانسية) معروفا في فرنسا. ولا يزال تاريخ هذا الاصطلاح هناك غامضا. ومن الغريب أن كلمة Romantismus وردت كرديف للتقفية السيئة في الشعر، وللغنائية الفارغة في رسالة كتبها كلمانس برنتايو إلى أخيم فون أرنيم سنة 1803[29]، لكن هذه الصيغة لم يكن لها مستقبل في ألمانيا على حد علمي. وفي سنة 1804 أشار سينانكور إلى رومانسية المناظر الألبية[30]، وبذا استعمل الاصطلاح كاسم يتطابق استعماله مع استعمال الصفة romantic بمعنى Picturesque (منظره مؤثر). لكن يبدو أن الاصطلاح لا يرد في السياقات الأدبية قبل سنة 1816، لكنه يرد آنئذ بشكل غامض المعنى وبقصد المزاح. وهناك رسالة في الConstitutionnel يفترض أن كاتبها

رجل يعيش قرب الحدود السويسرية على مرمى النظر من قلعة المدام دي ستال، يشكو فيها من حماس زوجته لما هو رومانسي، ويتحدث عن شاعر ينمي«النوع التيوتوني من الأدب»، قرأ لها«قطعا مليئة بالرومانسية، بأسرار التقبيل الصافية، وبعاطفة الأجراس البدائية وحزنها المتموج»[31]. وبعد ذلك بفترة قصيرة وصف ستندال الذي كان آنذاك في ميلان (وكان قد قرأ محاضرات شليغل بعد نشر الترجمة الفرنسية مباشرة) وصف شليغل في رسائله بأنه«دعي جاف صغير»يثير السخرية، ولكنه شكا من أن الفرنسيين يهاجمون شليغل ويظنون أنهم هزموا«الرومانسية[32]. ويبدو أن ستندال كان أول فرنسي يدعو نفسه رومانسيا :«أنا رومانسي متحمس، أي أنني مع شكسبير ضد راسين، ومع اللورد بايرون ضد بوالو»[33].

لكن ذلك كان في عام 1818، وكان ستندال آنئذ يعبر عن ولائه للحركة الرومانسية الإيطالية. ولذا فان إيطاليا مهمة في قصتنا هذه لأنها كانت أول الأقطار اللاتينية التي حدثت بها حركة رومانسية واعية لكونها رومانسية. ولقد كان الجدال قد دخل إلى هناك بطبيعة الحال إثر نشر كتاب المدام دي ستال حول ألمانيا الذي ترجم سنة 1814. كذلك ظهر كتاب هـ. جي حديث حول الرومانسية في الأدب عام 1814 وتميز بنزعة لا رومانسية عنيفة في ترجمة إيطالية مباشرة[34]. كما أن دور مقالة المدام دي ستال عن الترجمات من الألمانية والإنكليزية معروف. فقد تسببت في نشر الدفاع الذي كتبه لودفيكو دي بريم الذي أشار إلى النزاع كله باعتباره مسألة فرنسية ونظر إلى الرومانسية نظرة تذكرنا بهبردر أو حتى بوارتن. فهو يقتبس دفاع غرافينا عن فن التأليف الذي اتبعه أريوستو في أورلاندو الغاضب ويرى أن المعايير نفسها تنطبق على الرومانسيين الشماليين شكسبير وشلر في التراجيديا[35]. أما كتاب جيوفاني بيرشت المعنون Berchet رسائل شبه جادة لكرسستوموس وما يضمه من ترجمة لبعض بالادات بيرغر Burger فيعتبر في العادة بيان الحركة الرومانسية الإيطالية. لكن بيرشت لا يستعمل الصيغة الاسمية للكلمة ولا يتكلم عن حركة رومانسية إيطالية. وتاسو هو أحد الشعراء الذين يسميهم romantici، ويشبه التعارض المشهور بين الشعر الكلاسيكي والشعر الرومانسي بالتعارض بين شعر الأموات وشعر الأحياء[36]. والطبيعة السياسية المعاصرة للحركة الرومانسية الإيطالية

تجد بوادرها في هذا الكتاب. وفي عام 1817 ترجمت محاضرات شليغل من قبل جيوفاني غيرارديني، لكن طوفان النشرات-بل المعركة كلها-لم يتدفق إلا عام 1818 حين استخدمت كلمة الرومانسية لأول مرة من قبل أعداء الرومانسية، من أمثال فرانسسكو بتزي، وكاملو بكياريتن، والكونت فالتي دي بارولو الذي كتب كتابا حول المعركة الرومانسية Della Romanticomachia، الذي ميز فيه بين النوع الرومانسي genere romantica والرومانسية .[37] il romanticismo. وقد ادعى بيرشت في تعليقاته التهكمية أنه لا يفهم هذا التمييز[38]، بينما لم يستعمل إرمس فسكونتي في مقالاته الرسمية، عن هذا المصطلح، التي كتبها بعد ذلك بقليل، إلا كلمة romantismo لكن يبدو أن كلمة Romanticismo كانت قد استقرت مع حلول عام 1819 عندما استعملها د. م. دالا في عنوان ترجمته للفصل الثلاثين من كتاب سسمندي أدب الجنوب: «التعريف الصحيح للرومانسية» Vera Definizione del Romanticismo رغم أن الأصل الفرنسي ليس فيه أثر للكلمة. أما ستندال الذي كان قد استخدم صيغة romantisme وداوم على استخدامها فقد تحول مؤقتا إلى استخدام romanticisme تحت تأثير الكلمة الإيطالية كما هو واضح. وقد كتب ستندال مقالتين صغيرتين عنوان الأولى «ما هي الرومانسية؟» والثانية «حول الرومانسية في الفنون الجميلة»، إلا أن المقالتين ظلتا مخطوطتين [40]. وقد ظهرت في المقالة الأولى من كتابه راسين وشكسبير، وهي المقالة التي نشرت في مجلة باريس الشهرية (1822) كلمة romanticisme مطبوعة لأول مرة باللغة الفرنسية. لكن يبدو أن كلمة romantisme كانت قد أصبحت هي السائدة في فرنسا. فقد استعملها فرانسوا منييه Mignet عام 1822، وتبعه في ذلك فيليمان ولاكريتيل في العام التالي [41]. وقد تعزز انتشار الكلمة وقبولها عندما بدأ لوي س. أوجيه مدير الأكاديمية الفرنسية كتابه بحث في الرومانسية استنكر فيه الهرطقة الجديدة في جلسة مهيبة عقدتها الأكاديمية يوم 24 نيسان 1824. وفي الطبعة الثانية من كتاب راسين وشكسبير تخلى ستندال عن romanticisme لصالح الصيغة الجديدة romantisme. ولن نحاول هنا أن نعيد سرد القصة المألوفة الخاصة بالجماعات الرومانسية، والدوريات الرومانسية التي ظهرت في العشرينات، والتي أدت بمجموعها إلى كتابة مقدمة كرمول،

وإك المعركة الكبرى التي أثارتها مسرحية إرناني [42]. غير أن من الواضح أن الاصطلاح التاريخي التايبولوجي الذي أدخلته المدام دي ستال، تحول، كما في إيطاليا، إلى صرخة حرب تميزت بها جماعة من الكتاب وجدت تلك الكلمة اسما مناسبا لها للتعبير عن معارضتها للمثل العليا التي نادت بها الكلاسيكية المحدثة. وفي أسبانيا ظهرت الكلمتان كلاسيكي وورومانسي في الصحف منذ 1818، مع إشارة صريحة إلى لويجي مونتيجيا الذي قدم إلى إسبانيا سنة 1821 وكان أول من كتب بالتفصيل عن الرومانسية في مجلة الأوروبي 1823(Europeo)، حيث علق لوبث سولر بعد ذلك بوقت قصير على الجدل الدائر بين الرومانسيين والكلاسيكيين. غير أن جماعة الكتاب الأسبان الذين دعوا أنفسهم رومانسيين لم تنتصر إلا حوالي عام 1838، لكن الجماعة لم تلبث أن انفصمت عراها كمدرسة متماسكة[43].

أما في البرتغال فالظاهر أن الميدا غارت بين الشعراء كان أول من أشار إلى الرومانسيين في قصيدته Camoes التي كتبها عام 1823 في الهافر خلال نفيه إلى فرنسا[44].

تلقت الأقطار السلافية مصطلح الرومانسية في الفترة التي تلقتها الأقطار الناطقة بلغات الروماني نفسها تقريبا. ففي بوهيميا وردت الصفة romantick كوصف لقصيدة منذ عام 1805، وورد الاسم romantismns عام 1819، والاسم romatilka المشتق من الألمانية عام 1820، والاسم romantik (بمعنى رومانسي) عام 1835, [45] لكن لم تظهر هناك مدرسة رومانسية رسمية.

وفي بولندة كتب كاسيمير برودزنسكي بحثا حول الكلاسيكية والرومانسية عام 1818، وكتب مسكيفتش مقدمة طويلة لكتابه قصائد بالاد وورومانس (1822) شرح فيها التعارض بين الكلاسيكية والرومانسية، مثيرا إلى شليغل وبوترفك وإبرهارد مؤلف أحد الكتب الألمانية الكثيرة عن الإستطيقا التي ظهرت في ذلك الوقت. وقد ضم الكتاب قصيدة بعنوان«الرومانسية»وهي بالاد حول موضوع إلينور. [46]

وفي روسيا وصف بوشكين قصيدته سجين من القفقاس بأنها قصيدة رومانسية عام 1821، ويبدو أن الأمير فيازمسكي في مراجعته لتلك القصيدة في العام التالي كان أول من بحث التعارض بين الشعر الرومانسي الجديد

والشعر الذي يلتزم بالقواعد.[47]

أما قصة المصطلح في الإنكليزية، وهي القصة التي تتضمن أغرب التطورات، فقد أجلناها إلى الخاتمة. فقد بدأت بعد وارتن دراسة مستفيضة للروايات القروسطية الخيالية medieval romances، وللقصص الرومانسية romantic fiction. لكن لم يرد آنذاك أي تجاور لاصطلاحي الكلاسيكية والرومانسية ولا أي وعي بأن الأدب الذي افتتحته قصائد البالاد الغنائية لورد زورث وكولرج يمكن أن يدعى رومانسيا. وقد دعا سكت طبعته المحققة من سير ترسترام«أول رومانس إنكليزية كلاسيكية».[48] ولم تزد مقالة كتبها جون فورستر بعنوان«حول استخدام الرومانسية كنعت»[49] عن كونها بحثا عاديا في العلاقة بين الخيال والمحاكمة العقلية، دون أي إشارة للاستخدام الأدبي باستثناء قصص الرومانس الفروسية.

أما التمييز بين الكلاسيكية والرومانسية فيرد لأول مرة في محاضرات كولرج التي ألقاها عام 1811. ويتضح منها أنها مستمدة من شليغل لأن التمييز مربوط بالتمييز بين العضوي والميكانيكي، بين الرسمي والنحتي، بتبعية لفظية وثيقة الصلة بلغة شليغل.[50] لكن هذه المحاضرات لم تنشر آنذاك. ولذا فإن التمييز لم يشع في إنكلترة إلا من خلال المدام دي ستال التي جعلت شليغل وسسمندي معروفين هناك. فقد ظهر كتاب حول ألمانيا أول ما ظهر في لندن، ورافقته ترجمة إنكليزية ظهرت في نفس الوقت تقريبا. وكررت مراجعتان كتب إحداهما السير جيمس ماكنتش وثانيتهما وليم تيلر من نورج التمييز بين الكلاسيكية والرومانسية، وأشار تيل إلى شليغل وبين أنه يعرف اعتماد المدام دي ستال عليه.[51] كذلك كان شليغل برفقة المدام دي ستال في إنكلترة عام 1814، وروجعت الترجمة الفرنسية لمحاضراته مراجعة يملؤها المديح في المجلة الفصلية،[52] وفي عام 1815 نشر جون بلاك، وهو صحفي من إدنبرة، ترجمته الإنكليزية لها، فقوبلت هذه بالاستحسان أيضا. وكررت بعض المراجعات تمييز شليغل بالتفصيل، ومنها على سبيل المثال مراجعة هازلت في مجلة إدنبرة.[53] وقد استعملت تمييزات شليغل وآراؤه الخاصة بالعديد من نواحي أدب شكسبير واقتبست من قبل هازلت، ونيثن دريك في كتابه شيكسبير (1817)، ومن قبل سكت في مقال حول الدراما (1819)، وفي مجلة أولير الأدبية (1820) التي ضمت

ترجمة لمقالة شليغل القديمة عن روميو وجولييت. أما استعمال كولرج لأفكار شليغل في المحاضرات التي ألقاها بعد ظهور الترجمة الإنكليزية فلا داعي لتكراره.

ويبدو أن الانطباع المعتاد بأن التمييز بين الكلاسيكية والرومانسية لم يكن معروفا انطباع غير دقيق.[54] فقد تناوله توماس كامبل في مقال في الشعر عام (1819) رغم أن كامبل يرى أن دفاع شليغل عن تجاوزات شكسبير على أسس رومانسية مفرط في الرومانسية حسب مفهومه. كذلك نجد في كتاب السير إجرتن برجز الحكم Gnomica وكتابه الآخر جواب الغابات Sylvan Wanderer مديحا مدهشا للشعر القروسطي الرومانسي، وما تحذر منه من شعر تاسو وأريوستو في مقابل الشعر الكلاسيكي المجرد الذي أنتجه القرن الثامن عشر. [55] غير أننا لا نجد إلا استعمالات عملية قليلة لهذين المصطلحين في ذلك الوقت: هذا ماميول سنغر يقول في مقدمته لقصيدة مارلو هيرو وليناندر«إن موسيوس أكثر كلاسيكية وإن هنت أكثر رومانسية». ويدافع عن شطحات مارلو التي قد تستثير سخرية النقاد الفرنسيين بقوله:«إن حكمهم قد انتهى لأننا بدأت تسود بيننا طريقة فلسفية أصح للحكم بفضل الألمان، وعلى رأسهم الأخوان شليغل. [56] وفي سنة 1835 حاول دي كوينسي أن يفصل القول في الثنائية بطريقة أكثر أصالة وذلك بالتركيز على دور المسيحية والفرق في الاتجاهات السائدة نحو الموت. ولكن هذه الأفكار مأخوذة عن الألمان هي الأخرى.[57]

لكن لا بد من أن نؤكد على أنه ليس من بين الشعراء الإنكليز من اعتبر نفسه رومانسيا، أو أدرك أهمية الجدل الدائر بالنسبة لعصره ووطنه. فلا كولرج ولا هازلت اللذان استخدما محاضرات شليغل طبقا تلك الأفكار على عصرهما وبلدهما، بينما رفضها بايرون رفضا باتا. فرغم أنه كان يعرف شليغل شخصيا (ويكرهه) وأنه قرأ كتاب حول ألمانيا وحاول أن يقرأ محاضرات فريدرخ شليغل، إلا أنه اعتبر التمييز بين الكلاسيكية والرومانسية جدلا أوروبيا خالصا لا علاقة له بإنكلترة. وقد أشار في إهداء كان يود أن يقدم بواسطته مسرحية مارينو فالييري إلى غوته إلى«الصراع الكبير الدائر في كل من ألمانيا وإيطاليا حول ما يدعونه الرومانسية والكلاسيكية-تينك الكلمتين اللتين لم تكونا موضوعين للتصنيف في إنكلترة، على الأقل، عندما

تركتها قبل أربع سنوات أو خمس». وقال بايرون، محتقرا أعداء بوب في الجدل الذي دار بينه وبين بولز: «لم يدر بخلد أحد أنهم يستحقون أن يدعوا طائفة». «ولربما نشأ شيء من هذا القبيل مؤخرا، لكنني لم أسمع عنه، وهو على كل حال من سوء الذوق ما سيجعلني آسف لتصديقه». ومع ذلك فقد استخدم بايرون هذين المفهومين في السنة التالية فيما يبدو أنه دفاع عن نسبية الذوق الشعري. فهو يقول إنه ليست هناك مبادئ ثابتة في الشعر، وإن شهرة الكتاب لا بد من أن تتذبذب. «فهي لا تعتمد على مزايا الشعراء بل على تقلبات الآراء البشرية. وقد حاول كل من شليغل والمدام دي ستال أن يحيلا الشعر إلى نظامين، كلاسيكي ورومانسي. ولا يزال تأثيرهما في بدايته». لكن بايرون لم يكن على وعي بأنه ينتمي إلى الرومانسيين. إلا أن مخبر شرطة نمساويا في إيطاليا كان أفضل علما. فقد كتب تقريرا يقول فيه إن بايرون ينتمي إلى الـ Romantici وأنه «كتب ولا يزال يكتب شعرا ينتمي إلى هذه المدرسة الجديدة».[58]

جاء إطلاق صفة الرومانسية على الأدب الإنكليزي الذي ظهر في بواكير القرن التاسع عشر بعد ذلك بوقت طويل. كذلك لم ترد تعابير Aromantic L'a romanticist Lromanticism إلا في وقت متأخر جدا في اللغة الإنكليزية، وقد وردت لأول مرة في تقارير وملاحظات عما كان يحدث في أوروبا. فقد كتب ستندال مقالة بالإنكليزية عام (1823) راجع فيها كتابه راسين وشكسبير، وخصص مديحا خاصا للقسم المتعلق بالرومانسية [يقصد أن الصيغة Romanticism ترد هناك].[59] وكتب كارلايل في دفتر ملاحظاته عام (1827) أن «غروستي رومانسي Romantic وأن مانزوني romanticist وفي مقالته المعنونة «وضع الأدب الألماني» عام (1827) تكلم عن الـ Romanticists الألمان. وترد كلمة Romanticism في مقالته المخصصة لشلر (1836) التي يقول فيها غافلا: «نحن لسنا مشغولين بالمجادلات الدائرة حول الرومانسية Romanticism والكلاسيكية، لأن الجدل الذي أثاره بولز حول بوب تبخر منذ زمن طويل دون نتيجة».[60] ويبدو أن كارلايل لم يطلق هاتين الكلمتين على تاريخ الأدب الإنكليزي. لا بل إننا لا نجد أثرا لهاتين الكلمتين ومشتقاتهما في كتاب متأخر ككتاب السيدة أولفانت المعنون التاريخ الأدبي لإنكلترة بين نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر عام (1882). فهي لا تتكلم إلا

عن مدرسة البحيرة، والمدرسة الشيطانية، وجماعة الككني[5*] أما ولتر باجت فقد استعمل كلمة romantic مع كلمة Classical بشكل يظهر أنهما لم يرتبطا في ذهنه بفترة معينة واضحة المعالم من تاريخ الأدب الإنكليزي، وتكلم عن خيال شلي الكلاسيكي عام 1856. وفي عام 1864 قارن بين وردزورث الكلاسيكي وتنسون الرومانسي وبراونغ الغروتسك grotesque.[61]

لكن ليست هذه القصة هي القصة الكاملة فيما يبدو. فقد كان كتاب توماس شو ملامح الأدب الإنكليزي (1849)، من بين الكتب المدرسية، أقدم الاستثناءات. إذ تكلم عن سكت باعتباره يمثل أول مرحلة في الأدب نحو الرومانسية romanticism. ودعا بايرون أعظم الرومانسيين، ولكنه فصل وردزورث عنهما بسبب«سلبيته الميتافيزيقية».[62] ولعل من المهم أن نذكر أن شو قد ألف كتابه المدرسي هذا لطلابه في اللوقيوم في مدينة سينت بطرسبرغ، حيث كان الاصطلاحان دارجين ومتوقعين، كما هي الحال في بقية أنحاء القارة الأوروبية.

غير أن كتاب ديفيد مكبث موير فصول مختصرة في شعر نصف القرن الماضي عام (1852) يصف ماثيو غريغوري لويس بأنه زعيم«المدرسة الرومانسية الخالصة»التي كان كل من سكوت وكولرج وسذي وهغ من تلاميذها بينما عامل وردزورث شاملة مستقلة. وقد كتب عن سكوت تحت عنوان«إحياء المدرسة الرومانسية»، رغم أن هذه الكلمة لا ترد في متن النص.[63] وتناول و. رشتن في كتابه محاضرات مسائية عن الأدب الإنكليزي عام (1863)«المدرسة الكلاسيكية والرومانسية في الأدب الإنكليزي ممثلة بسبنسر ودرايدن وبوب وسكت ووردزورث».[64] ولعل انتشار الكلمة واستقرارها كوصف للأدب الإنكليزي في الجزء الأول من القرن التاسع عشر مردهما إلى كتاب ألويس براندل Alois Brandi المعنون كولرج والمدرسة الرومانسية في إنكلترة الذي ترجمته عن الألمانية الليدي إيستليك عام (1887) وإلى التيار الذي خلفه بحث بيتر Pater للرومانسية في كتابه تقديرات Appreciations عام (1889)، إلى أن استقر الأمر نهائيا في كتب كتلك التي ألفها و. ل فليس وهنري أ. بيرز.

إذا استعرضنا الأدلة التي جمعناها فلن نملك إلا أن نقر باستنتاجات عدة يبدو أنها مهمة لموضوعنا. إذ تختلف تسمية الكتاب والشعراء لأنفسهم

بالرومانسيين من بلد إلى بلد آخر اختلافا كبيرا، وأكثر الأمثلة على ذلك وردت متأخرة ولم تعمر طويلا. وإذا ما اعتبرنا اتخاذ التسمية من قبل الكتاب أنفسهم معيارنا الأساسي في الاستعمال الحديث فلن نحصل على حركة رومانسية في ألمانيا قبل عام 1808، وفي فرنسا قبل عام 1818 أو قبل عام 1824. (لأن مثال 1818 كان مثالا وحيدا، هو مثال ستندال)، ولن نحصل على حركة رومانسية في إنكلترة على الإطلاق. أما إذا كان معيارنا استعمال كلمة الرومانسية كصفة لأي نوع من الأدب (أدب العصور الوسطى أولا، ثم تاسو وأريوستو) فسنعود إلى عام 1669 في فرنسا، وعام 1673 في إنكلترة، وعام 1698 في ألمانيا. وإذا أصررنا على اعتبار التعارض بين الكلاسيكية والرومانسية تعارضا حاسما في موضوعنا فإننا سنصل إلى عام 1801 بالنسبة لألمانيا، وعام 1810 بالنسبة لفرنسا، وعام 1811 بالنسبة لإنكلترة، وعام 1816 بالنسبة إلى إيطاليا، إلخ. وإذا ما اعتبرنا إدراك الصفة الرومانسية مهما بشكل خاص فسنجد كلمة Romanti في ألمانيا عام 1802 وromantisme في فرنسا عام 1816، وromanticismo في إيطاليا عام 1818 وromanticism في إنكلترة عام 1823. ولا شك في أن هذه الحقائق (رغم أن التواريخ قد تصحح) تشير إلى نتيجة مؤداها أن تاريخ الاصطلاح ودخوله في لغة من اللغات لا يمكن أن يقيد استخدام المؤرخ الحديث له لأنه لو فعل ذلك لكان عليه أن يميز علامات في تاريخه لا يبررها الوضع الحقيقي للآداب التي هي موضوع بحثه. فقد حدثت التغيرات الكبرى بمعزل عن دخول هذه الكلمات في لغات تلك الآداب، إما قبل دخولها و إما بعده، ونادرا ما حصل ذلك في نفس الوقت، أو في وقت قريب منه.

أما الاستنتاج المعتاد المستمد من تفحص تاريخ الكلمات والذي مفاده أنها استعملت بمعان متناقضة فيبدو لي مبالغا فيه إلى حد كبير. لا بد من الاعتراف أن كثيرا من الإستطيقيين الألمان يلعبون بالكلمات بأشكال شخصية متطرفة، وأن التأكيد على هذا الجانب أو ذاك من معانيها يختلف من كاتب إلى كاتب، وأحيانا من شعب إلى آخر، لكن لم يكن هناك بوجه عام أي سوء فهم بخصوص معنى الرومانسية باعتبارها وصفا جديدا للشعر يتعارض مع شعر الكلاسيكية المحدثة، ويستمد الإلهام والمثل من العصور الوسطى وعصر النهضة، وقد فهمت الكلمة بهذا المعنى في كل أنحاء أوروبا، وحيثما

ذهبنا نجد إشارات إلى أوغوست فلهلم شليغل والمدام دي ستال وصيغهما الخاصة التي تعارض الكلاسيكية والرومانسية.

أما أن هذه الاصطلاحات دخلت أحيانا في وقت تأخر كثيرا عن الوقت الذي تم فيه التنكر الحقيقي لتراث الكلاسيكية المحدثة فلا يثبت بطبيعة الحال أن التغيرات لم يلاحظها أحد في تلك الفترة.

يجب علينا ألا نبالغ في أهمية استعمال كلمة الرومانسية بحد ذاته. فقد كان الكتاب الإنكليز يدركون بوضوح منذ وقت مبكر أنه كانت هناك حركة ترفض المفاهيم النقدية، والأنماط الشعرية السائدة في القرن الثامن عشر، وأن تلك الحركة شكلت وحدة واحدة، وأن لها مثيلاتها في القارة الأوروبية، وخاصة في ألمانيا. وبوسعنا حتى في غياب الكلمة أن نتتبع التغير الذي حصل، ضمن فترة قصيرة، ما بين المفهوم القديم لتاريخ الشعر الإنكليزي باعتباره تقدما منتظما من والر ودنم إلى درايدن وبوب، وهو المفهوم الذي ظل مقبولا حتى وقت نشر كتاب حياة الشعراء للدكتور جونسون وبين رأي سذي المناقض لذلك الذي ذهب سنة 1807، إلى«أن الفترة الواقعة بين درايدن وبوب هي فترة مظلمة في تاريخ الشعر الإنكليزي». وإلى أن الإصلاح بدأ مع تومسن والأخوين وارتن، وكانت نقطة التحول الفعلية كتاب المخلفات Religues لبيرسي،«وهو الحدث الأدبي العظيم الذي بدأ العهد الحالي».[65] كما أننا نجد بعد ذلك بقليل في كتاب لي هنت وليمة الشعراء عام (1814) أن الرأي قد استقر، وهو أن وردزورث«يمكنه أن يكون قائد عهد جديد عظيم من عهود الشعر، بل أنا لا أنكر أنه كذلك بالفعل لكونه أعظم الشعراء في الوقت الحاضر».[66] وقد أكد وردزورث نفسه في التعليق الختامي لطبعة عام 1815 من قصائده على أهمية مخلفات بيرسي:«فقد خلص هذا الكتاب شعر العصر تخليصا لا رجعة فيه».[67] وفي عام 1816 اعترف اللورد جفري أن«الكتاب اللامعين في عصر الملكة آن قد أنزلوا بالتدريج من عليائهم التي لم ينافسهم فيها أحد قرابة قرن كامل». وأدرك أن«الثورة الراهنة في الأدب مدينة للثورة الفرنسية-والى عبقرية بيرك، وإلى الأثر الذي خلفه الأدب الألماني الجديد، الذي لا شك في أنه أصل شعرنا الذي تميزت به مدرسة البحيرة».[68] وبين نيثن دريك في كتابه عن شكسبير عام (1817) أهمية الدور الذي لعبه إحياء الشعر الإليزابيثي،

فقال:«لقد عاد عدد من شعرائنا إلى المدرسة القديمة بشكل لا مراء فيه».[69] ووصف هازلت في كتابه محاضرات عن الشعراء الإنكليز عام (1818) عصرا جديدا يسوده وردزورث وصفا واضحا تماما، عصرا وجد مصادره في الثورة الفرنسية والأدب الألماني، ونقيضه في التقاليد الجامدة التي استعبدت أتباع بوب والمدرسة الشعرية الفرنسية القديمة. كذلك رأت مقالة في مجلة بلاكوود العلاقة بين«التحول العظيم في المزاج الشعري في هذا البلد وبين إحياء التراث الإليزابيثي».«فعلى الأمة أن تعود إلى روحها القديمة، ذلك أن الروح الحية الخلاقة في الأدب تنبع من انتمائها الوطني».[70] وقد اقتبس سكت من شليغل اقتباسات كثيرة ووصف التغير العام بأنه«حرث جديد للأرض»مرده إلى الألمان وفرضه«اهتراء»الموديلات الفرنسية.[71] وأشار كارلايل في مقدمته إلى مختارات من لدفغ تيك إلى التماثل بين الوضع في إنكلترة والوضع في ألمانيا صراحة:

كذلك لا يمكننا القول إن التغير بدأ مع كتابات شلر وغوته، إذ أن التغير لم يبدأ بأشخاص، بل بظروف عامة لم تختص بها ألمانيا وحدها، بل سادت أوروبا كلها. فمن لم يرفع عقيرته عندنا خلال العقود الثلاثة الأخيرة على سبيل المثال في مدح شيكسبير، ومدح الطبيعة، وقدح الذوق الفرنسي والفلسفة الفرنسية؟ من لم يسمع بأمجاد الشعر الإنكليزي القديم، وبغنى عصر الملكة إليزابث وفقر عصر الملكة آن، وبالسؤال عما إذا كان بوب شاعرا؟ هناك شعور مماثل ينتشر الآن في فرنسا نفسها رغم أن ذلك البلد كان يبدو منغلقا تمام الانغلاق أمام كل التأثيرات الأجنبية، وصارت الشكوك تساور البعض بشأن كورني والوحدات الثلاث، بل وتجد من يعبر عنها صراحة. ويبدو أن الشيء نفسه قد حدث في ألمانيا.. كل ما في الأمر أن الثورة التي تمضي في طريقها هنا، ولا تزال في بدايتها في فرنسا، قد تمت في ألمانيا.[72]

كل هذا الكلام صحيح على وجه العموم ويمكن تطبيقه حتى في هذه الأيام، وقد أخطأ المتشككون المحدثون في نسيانه.

لقد أكد سكوت على أهمية الدور الذي لعبه بيرسي والألمان في عملية الإحياء في مقالة استذكارية عنوانها«بحث في تقليد قصائد البالاد القديمة:<«دخل البلاد نوع جديد من الأدب منذ عام 1788. وسمعنا حينئذ

بألمانيا لأول مرة باعتبارها مهد أسلوب في الشعر والأدب أشبه بأدب بريطانيا من شبه المدارس الفرنسية والأسبانية والإيطالية به».

ويتحدث سكوت عن محاضرة ألقاها هنري مكنزي علم منها الحضور«أن الذوق الذي أملى على الألمان تأليفهم كان قريبا من الذوق الإنكليزي قرب لغتهم من اللغة الإنكليزية». وقد كان سكت قد تعلم الألمانية من الدكتور فلخ Willich الذي شرح كانت فيما بعد باللغة الإنكليزية. لكن م.ج. لويس كان في رأي سكوت أول من حاول إدخال ما يشبه الذوق الألماني إلى الكتابة بالإنكليزية.[73]

لكن أوسع هذه الأقوال انتشارا كان في أغلب الظن ما كتبه ت. ب مكولي في مراجعته لكتاب مور حياة بايرون. فقد دعا مكولي فيها الفترة ما بين عام 1750 إلى عام 1980«أتعس فترة في تاريخنا الأدبي». واعتبر إحياء أعمال شكسبير وقصائد البالاد، ومنحولات جاترتن، وأشعار كوبر عناصر التغيير الرئيسة. وأشار إلى بايرون وسكت باعتبارهما صاحبي أعظم اسمين في ذلك العصر. غير أن ما يفوق كل ذلك في الأهمية إدراك مكولي«أن بايرون كان، رغم سخريته الدائمة من وردزورث، ترجمان وردزورث للجمهور ربما دون وعي منه.. فقد أسس اللورد بايرون ما يمكن أن ندعوه مدرسة بحيرة خارجية، وما قاله السيد وردزورث معتكفا قاله بايرون متجولا في أنحاء الدنيا».[74] وهذا يدل على أن مكولي كان يدرك وحدة الحركة الرومانسية الإنكليزية قبل أن يعرف ماذا يسميها.

أما جيمس مونتغومري فقد وصف في كتابه محاضرات عن الأدب العام عام (1833) العصر منذ كوبر بأنه الحقبة الثالثة من حقب الأدب الحديث، ودعا سذي ووزدرورث وكولرج«رواد الأسلوب السائد في الأدب الإنكليزي إن لم يكونوا موجديه»[75].

لكن يبقى تعريف سذي للنظرة الجديدة في ملامح تقدم الشعر الإنكليزي من جوسر إلى كوبر (1833) أشد التعريفات جرأة، فقد دعا«العصر الواقع بين درايدن وبوب... أسوأ عصر في تاريخ الشعر الإنكليزي». وقال«إن عصر بوب هو العصر التنيكي للشعر».«وإن كان بوب قد أغلق الباب في وجه الشعر فإن كوبر فتحه [76]. ويمكن أن نجد هذا الرأي، بتعبيرات أخف حدة، بشكل متزايد حتى في الكتب المدرسية، مثل كتاب روبرت تشمبرز

تاريخ اللغة الإنكليزية والأدب الإنكليزي (1836)، وفي كتابات دي كوينسي وكتاب ر. هـ. هورن روح العصر الجديدة (1844).

لا ترد كلمة romantic في أي من هذه المنشورات، غير أننا نقوم فيها كلها عن عصر جديد للشعر يخالف أسلوبه أسلوب بوب. ومع أن درجة التأكيد والأمثلة المختارة تتباين، إلا أنها مجتمعة تقول إن التأثير الألماني وإحياء قصائد البالاد والأدب الإليزابيثي، والثورة الفرنسية كانت هي المؤثرات الحاسمة في إحداث ذلك التغير. وهي تعزو شرف التمهيد للحركة لكل من تومسون وبيرنز وكوبر وغري وكولنز وجاترتن، وشرف البدء بها لكل من بيرسي والأخوين وارتن. وتعترف للثلاثي وردزورث وكولرج وسذي بأنهم المؤسسون، وتضيف مع مضي الوقت كلا من بايرون وشلي وكيتس رغم أن هذه المجموعة شنعت على المجموعة الأخرى، الأكبر سنا، لأسباب سياسية. وهكذا يتضح أن كتبا ككتب فليس وبيرز لم تكن أكثر من تنفيذ لأفكار معاصري الحركة، بل وأفكار أبطال عصر الشعر الجديد أنفسهم.

هذه الصورة العامة لا تزال، في ظني، صحيحة في مجملها. ويبدو لي أن رفضها برمتها ووصف الحديث عن الكلاسيكية المحدثة والرومانسية في القرن الثامن عشر بأنه قصص جنيات (كما يفعل رونلد س. كرين)[77] مغالاة في الإسمانية. إذ لا يتحقق شيء يذكر من تلافي جورج شربرن لاصطلاح الرومانسية في خلاصته الممتازة لما يدعى عادة بالاتجاهات الرومانسية في أواخر القرن الثامن عشر لأنه يجابه نفس الحقائق والمشكلات باعترافه هو[78].

لا بد من الاعتراف طبعا بأن كثيرا من تفاصيل كتابي فلبس وبيرز خاطئ عفا عليه الزمن. فالفهم الجديد لنظرية الكلاسيكية المحدثة والتقويم الجديد لشعر القرن الثامن عشر، وخاصة شعر بوب، أديا إلى عكس الأحكام التقويمية التي تضمنتها المفاهيم السابقة. وغالبا ما يرسم المدافعون عن الرومانسية صورة مشوهة عن نظرية الكلاسيكية المحدثة، ويبدو أن مؤرخي الأدب الحديثين قد أساءوا فهم المعاني التي فهمها القرن الثامن عشر من بعض الكلمات الأساسية مثل كلمات العقل والطبيعة والتقليد. وقد بينت الأبحاث أن إحياء الأدب الإليزابيثي والقروسطي والشعبي بدأ قبل الفترة التي ظنوا أن الإحياء بدأ فيها. أما الاعتراضات الخاصة بالتقليد الأعمى

للنماذج الكلاسيكية والتقيد الشديد بالقواعد المتوارثة فقد كانت من نافلة القول في النقد الإنكليزي حتى في القرن السابع عشر. كذلك كانت أفكار كثيرة من الأفكار التي عزيت إلى الرومانسيين والخاصة بدور العبقرية والخيال مقبولة تماما لكبار نقاد الكلاسيكية المحدثة. وقد جمع الكثير من الأدلة التي تظهر أن الممهدين للحركة الرومانسية-تومسون والأخوين وارتن، وبيرسي، وينغ وهيرد كانوا يؤمنون بأفكار عصرهم وبالكثير من معتقدات الكلاسيكية المحدثة الأساسية. ولا يمكن تسميتهم ثوريين أو متمردين.

نحن نسلم بالكثير من هذه التصحيحات. والانتقادات الموجهة للرأي السابق. بل إننا نساند الكلاسيكيين المحدثين المعاصرين الذين يعبرون عن أسفهم لاضمحلال مذهبهم ولتجاوزات الحركة الرومانسية. كذلك يجب التسليم بأن تصيد العناصر الرومانسية في أدب القرن الثامن عشر قد غدا لعبة مملة. فقد حاول كتاب إرك بارترج الشعر الإنكليزي في القرن الثامن عشر (1944) أن يعين الأبيات الرومانسية في قصائد بوب بقدر كبير من الثقة. وهو يقول إن قرابة خمس أبيات قصيدة إلويز إلي أبيلار هي إما رومانسية بذاتها وإما رومانسية النزعة بشكل لا يقبل الجدل. ويستشهد بأبيات معينة من قصيدة الجزة الصوفية لداير باعتبارها رومانسية[79]. وهناك عدة أطروحات ألمانية تقسم حياة ناقد من نقاد القرن الثامن عشر أو شاعر من شعرائه إلى نصفين أحدهما كلاسيكي كاذب شرير والآخر رومانسي فاضل [80].

لم يدع أحد أن الممهدين للرومانسية كانوا واعين لكونهم ممهدين. لكن استباقهم للأفكار والوسائل الرومانسية مهم رغم أن من الممكن القول إن هذه الأفكار في سياقها الكلي يجب أن تفسر تفسيرا مختلفا، وإنها كانت أفكارا بريئة من وجهة نظر الكلاسيكية المحدثة. فكون العصر اللاحق اجتزأ مقاطع من ينغ أو هيرد أو وارتن أمر له دلالته بغض النظر عن مقاصد ينغ أو هيرد أو وارتن. فمن حق العصر الجديد أن يكتشف أسلافه، بل وأن يقتلع القطع من سياقاتها. ومن الممكن أن يثبت المرء، مثلما فعل هويت تاونبرج [81]، أن مجمل نظرية هيرد كلاسيكية محدثة، ولكن إذا نظرنا إلى الموضوع من وجهة نظر شعراء العصر الجديد فإن ما همهم من كتاباته كان ذلك العدد المحدود من القطع الموجودة في رسائل عن الفروسية

والرومانس، مثل قوله إن ملكة الجن«يجب أن تقرأ وتنتقد باعتبارها قصيدة قوطية لا باعتبارها قصيدة كلاسيكية». ودعواه بأن«العادات والقصص القوطية أقرب إلى الشعر من العادات والقصص الكلاسيكية»[82]. أما الفكرة القائلة بعدم وجود رومانسية في القرن الثامن عشر فتستند على الفكرة المسبقة المتحيزة التي تقول إن معيار الحكم الصحيح هو كتابات الكاتب ككل. أما الأمثلة الكثيرة التي يقدمها لنا البعض ليظهر أن عددا من الأفكار الرومانسية يمكن اكتشافها في القرن السابع عشر، أو حتى قبله فتستند على منهج مناقض منهج تجزيئي يتجاهل مسألة الأهمية المعطاة لذلك المثال أو عدمها حيث يرد، وقيمة المثال في النظام الكلي، ونسبة تكرر مثل ذلك المثال. وقد استغلت الطريقتان كلتاهما، الواحدة محل الأخرى.

ويبدو أن أفضل حل هو القول إن دارس الأدب الكلاسيكي المحدث محق حين يرفض أن يرى كل كاتب من كتاب فترته، وكل فكرة من أفكارهم من زاوية الدور الذي لعبه الكاتب أو لعبته الفكرة في التحضير للرومانسية. لكن هذا الرفض يجب ألا يتحول إلى إنكار لمشكلة التحضير للعصر الجديد. كذلك يستطيع المرء أن يدرس العصر الجديد من زاوية ما احتفظ به من معايير الكلاسيكية المحدثة[83]، وهي زاوية يمكن أن تكون مفيدة، ولكنها لن تكون بنفس الدرجة من الأهمية. فالزمن يجري باتجاه واحد، ولسبب ما (البحث الدائب عن الجدة، الدينامية، القوة الخلاقة،) تهتم البشرية بالأصول أكثر من اهتمامها بالبقايا. ولو لم تكن هناك تحضيرات، واستباقات وتيارات خفية في القرن الثامن عشر لكان علينا أن نصدق أن وردزورث وكولرج سقطا من السماء وأن عصر الكلاسيكية المحدثة كان عصرا متماسكا موحدا متناسقا بشكل لم يشهده عصر قبله أو بعده.

لقد تقدم نورثرب فراي بتسوية مهمة[84] حين قال إن النصف الثاني من القرن الثامن عشر كان«عصرا جديدا لم تكن له علاقة بعصر العقل. إنه عصر كولنز وبيرسي وغري وكوبر وسمارت وجاترتن وبيرنز وأشن، والأخوين وارتن وبليك». «وكان فيلسوف العصر الأكبر باركلي وناثره الأكبر ستيرن». «لقد عامل النقاد عصر بليك معاملة لا عدل فيها، لأنهم لم يروا فيه إلا عصرا انتقاليا كل شعرائه إما يبدون رد فعل ضد بوب وإما يمهدون لوردزورث». لكن فراي يتجاهل لسوء الحظ حقيقة أن هيوم هو الذي ساد فلسفة

العصر وليس باركلي، وأن الدكتور جونسون كان لا يزال حيا. وقد ظل بليك مجهولا في عصره. ولا شك في أننا نلاحظ عند توماس وارتن اعترافا بالمعايير الكلاسيكية وتذوقا معتدلا للتصويرية القوطية والجلال القوطي، أي نظرية تضم معيارا مزدوجا للشعر آمن بها بدون شعور بالتناقض فيما يبدو[85]. إلا أن التناقض كامن في الموقف ككل، ولا أفهم وجه الاعتراض على تسميته موقفا سابقا للرومانسية. فنحن نلاحظ عملية تقوى فيها هذه الاتجاهات الخفية المبعثرة وتتجمع. ويصبح بعض الكتاب مزدوجي الشخصية وتتقسم بعض البيوت، وإذا ما نظرنا لكل ذلك من زاوية العصر اللاحق، حق لنا أن نسميه سابقا للرومانسية ويبدو أن بوسعنا أن نمضي في التحدث عن الفترة السابقة للرومانسية، لأن هناك حقبا يسود فيها نظام من الأفكار والممارسات الشعرية نجد لها مؤشرات في العقود السابقة لها. وقد كان اصطلاح الرومانسية برغم تأخر دخوله في اللغة، يفهم دائما بنفس المعنى تقريبا، وهو اصطلاح لا يزال مفيدا كوصف للأدب الذي كتب بعد فترة الكلاسيكية المحدثة.

## 2- وحدة الرومانسية الأوروبية

لو تفحصنا خصائص الأدب الذي دعا نفسه أو دعي رومانسيا في جميع أنحاء القارة الأوروبية لوجدنا في كل مكان هناك نفس المفاهيم الخاصة بالشعر وبطبيعة الخيال الشعري وكيف يعمل، ونفس المفاهيم الخاصة بالطبيعة وعلاقتها بالإنسان، ونفس الأسلوب الشعري الذي يتميز بطريقة في استعمال الصور والرموز والأساطير تختلف عن طريقة الكلاسيكية المحدثة التي سادت في القرن الثامن عشر. وقد تدعم العناصر الأخرى التي كثيرا ما يجري بحثها كالذاتية والنزعة القروسطية والفولكلور، إلخ، هذا الاستنتاج أو تعدله، ولكن المعايير الثلاثة التالية يجب أن تكون مقنعة بشكل خاص لأن كلا منها يتصف بأهمية خاصة لجانب من جوانب كتابة الأدب: الخيال بالنسبة إلى نظرتنا للشعر، والطبيعة بالنسبة إلى نظرتنا للعالم، والرمز والأسطورة بالنسبة إلى الأسلوب الشعري.

يمثل الأدب الألماني أوضح الحالات. فكلتا المدرستين الرومانسيتين فيها تنظران إلى الشعر باعتباره معرفة بالحقيقة في أعمق صورها، والى الطبيعة

باعتبارها كلا يتصف بالحياة، وإلى الشعر باعتباره أسطورة ورمزا بالدرجة الأولى. ولن يجادل في هذا أحد حتى ولو لم يقرأ لكاتب غير نوفالس. غير أننا لا نستطيع قبول الرأي الألماني الشائع الذي يعتبر الرومانسية خلق الأخوين شليغل وتيك ونوفاليس وفاكنرودر. فلو استعرضنا تاريخ الأدب الألماني ما بين مسيح كلوبشتك عام (1748) وموت غوته عام (1832) لما أمكننا إنكار الوحدة والتجانس في الحركة ككل، وهي الحركة التي يجب أن تدعي رومانسية من وجهة النظر الأوروبية. ويعترف بعض الباحثين الألمان مثل هـ. أ. كورف [86] بهذا، ويتكلمون عن عصر غوته Goefhezeit أو الحركة الألمانية deutsche Bewegung غير أن هذين المصطلحين يغفلان حقيقة أن التغيرات حصلت في عدة أقطار.

لكن لا بد من أن نسلم بوجود فروق بين مراحل التطور المختلفة. فقد جاءت حركة العصف والضغط في السبعينات، وهي الحركة التي توازي ما ندعوه بالحركة السابقة للرومانسية خارج ألمانيا. غير أنها كانت حركة أشد عنفا وتطرفا من أي شيء يشبهها في إنكلترة وفرنسا، ولكن لا بد من الاعتراف بأنها حركة مماثلة في كل نواحيها الأساسية، خاصة إذا عرفنا أن أهم أثر مفرد عليها كان أثر روسو، وتبينا المدى البعيد الذي مهدت به أفكار نقاد إنكلترة واسكتلندة في القرن الثامن عشر لأفكار هيردر. إن المصطلح الألماني المعتاد die Klassiker مضلل إلى حد بعيد، لأن الكتاب الألمان الذين يوصفون معا بأنهم«الكلاسيكيون»الألمان يشكلون مجموعتين مختلفتين. إذ ينتمي كل من لسنغ وفيلاند إلى الكلاسيكية المحدثة، بينما كان هيردر المتطرف في لا عقلانيته من السابقين للرومانسية [الممهدين لها]، وقل مثل ذلك عن غوته وشلر. وهذان الأخيران هما الكاتبان الوحيدان اللذان مرا في مرحلة كلاسيكية، في نظرياتهما بالدرجة الأولى. فمن الصعب أن نجد شيئا كلاسيكيا في كتابات شلر الإبداعية. وأنشودة الحنين المعنونة Die Gotter Griechenlands (آلهة الإغريق) أقرب ما تكون إلى حلم رومانسي. أما غوته فقد عبر عن مذهب كلاسيكي في الفنون التشكيلية، خاصة بينما كان تحت تأثير رحلته الإيطالية، وكتب بعض الأعمال التي لا بد من أن تبحث في أي تاريخ للكلاسيكية المحدثة، منها إفيغيني عام (1787) ومراث رومانيه و أخيليس وهرمان ودورروثيا عام (1804) وربما

هلنا. لكن أعظم أعمال غوته، مهما بلغ النجاح في الدفاع عن روحها الكلاسيكية، هي قصائده الغنائية الذاتية، وفاوست وروايته فلهلم مايستر ذات التأثير البالغ، وفيرتر بطبيعة الحال. وأنا أستغرب إصرار الكثير من الألمان على الحكم على أعظم كتابهم بالاستناد إلى مرحلة واحدة من مراحل تطوره، وطبقا لذوقه التقليدي غير الأصيل في الفنون التشكيلية، فكل ما يملكه غوته من قوة فنية نجده في قصائده الغنائية وفاوست والروايات، حيث لا أثر للكلاسيكية. ولو تفحصنا آراء غوته في الطبيعة لوجدنا أنه كان من أعداء التفسير النيوتوني للكون ووصف القرن الثامن عشر له بأنه آلة متقنة الصنع، وأنه لم يكتف بالدفاع شعرا عن رأي في الطبيعة يراها دينامية عضوية، بل حاول أن يدعم ذلك الرأي بتجارب وتأملات علمية (كما في نظرية الألوان وتحول النباتات) وباستعمال مفاهيم الغرضية والاستقطاب وما إلى ذلك. لم تكن آراء غوته مطابقة لآراء شلنغ، ولكن ليس من السهل تمييزها عنها. والمعروف أن شلنغ كان أبا فلسفة الطبيعة الألمانية كذلك كان غوته رمزيا أسطوريا في كل من النظرية والتطبيق. وقد فسر اللغة باعتبارها نظاما من الرموز والصور. وكان كل تفلسف حول الطبيعة عنده ضربا من التجسيمية[87]. والظاهر أن غوته كان أول من فرق بين الرمز والأليغوريا[88]. وقد حاول أن يخلق أساطير جديدة كأسطورة الأمهات في الجزء الثاني من فاوست وحاول أن يصف علاقة الله بالعالم وصفا شعريا. ومن الممكن أن يستعمل المرء التصور الأفلاطوني المحدث الذي ادعى غوته أنه كان قد توصل إليه في سن الحادية والعشرين لشرح تلك القصائد[89]. والبحث الفلسفي المجرد الوحيد الذي كتبه غوته صاغ ما وصفه حتى في سنة 1812 بأنه der Grund seiner ganzen Existenz أي رؤية الله في الطبيعة والطبيعة في الله [90]. وهكذا نرى أن غوته ينسجم تمام الانسجام مع الحركة الرومانسية الأوروبية التي ساهم هو في خلقها مساهمة لا تقل عن مساهمة أي كاتب سواه.

لكن لا بد من الاعتراف بأنه كانت هناك مرحلة هلينية بارزة في الحركة الرومانسية الألمانية، نجد جذورها عند فنكلمان الذي كان شديد الحماس لشافتسبري. وقد بلغ هذا الحماس الهليني درجة الحمى في ألمانيا في وقت مبكر. وأهم وثائق هذه المرحلة قصيدة آلهة الإغريق لشلر وهايبيرين

والأرخبيل لهولدرلن وبعض كتابات فلهلم فون همبولت وكتاب غوته فنكلمان وقرنه وكتابات فريدرخ شليغل المبكرة. لكن ليس هناك ما يدعو إلى الكلام عن«طغيان اليونان على ألمانيا»[91]. فقد حدث مثل ذلك الحماس لليونان في كل من فرنسا وإنكلترة. ومن الخطأ في رأي التقليل من أهمية هذه التطورات المماثلة بدعوى أنها لم تجد من يمثلها من وزن غوته الألماني. فالهلينية المحدثة الفرنسية وجدت شاعرا عظيما واحدا على الأقل هو أندريه شنييه. ولا يجدر بالمرء أن ينكر الحماس الهليني الذي نجده عند كل من شاتو بريان ولامارتين أو المفهوم الديونيسي للأساطير اليونانية التي عبر عنها موريس دي غيران ذلك التعبير الجميل. ويجب ألا ننسى إحياء الروح اليونانية في الرسم والنحت عند كانوفا وثورو الدسن، وانغر Ingres وفلاكسمن. ولم يكن أي من هؤلاء من الألمان.

أما في إنكلترة فلم يدرس دور الهلينية الرومانسية إلا مؤخرا[92]. وقد تبين أنها كانت واسعة الانتشار في القرن الثامن عشر، ووجدت من يعبر عنها تعبيرا شعريا قويا في أشخاص بايرون وشلي وكيتس. ولم تكن هذه الروح الهلينية الجديدة، سواء منها الألمانية أو الإنكليزية أو الفرنسية معادية للرومانسية بالضرورة. فقد فسر هوميروس باعتباره شاعرا بدائيا. واستعان ليوباردي في معرض هجومه على الرومانسية بعالم إغريقي بدائي له صبغة رومانسية[93]. وقد عرف الجانب الأورفي[*6] Orphic الأورجياستي[*7] Orgiastic في الحضارة اليونانية في وقت مبكر جدا عند كل من فريدرخ شليغل وشلنغ وموريس دي غيران [94]. وما أبعد مفهوم كيتس عن العصور اليونانية القديمة الذي نراه في طور التكوين في هايبيرين عن مفهوم الكلاسيكية المحدثة في القرن الثامن عشر عنها. إن صح ما نذهب إليه هنا من أن جزءا كبيرا من هذه النزعة الهلينية رومانسية الطابع أمكننا التقليل من التركيز المفرط الذي ظل الألمان يقومون به على ما افترضوه من تعارض بين الكلاسيكية والرومانسية. فلقد كان هذا التعارض شخصيا خالصا في جزء منه كما يظهر التاريخ المفصل للعلاقات بين غوته وشلر والأخوين شليغل [95]، وعبر في جزئه الآخر عن عودة من يسمون بالرومانسيين إلى مثل العصف والضغط التي حاول كل من غوته وشلر تقويضها بعنف زاد عن اللزوم. ومع ذلك فإن هناك وحدة جوهرية تنسحب

على الأدب الألماني كله منذ منتصف القرن الثامن عشر على وجه التقريب حتى وفاة غوته. وتتمثل هذه الوحدة في محاولة خلق فن جديد يختلف عن فن فرنسا في القرن السابع عشر، وفي محاولة التوصل إلى فلسفة جديدة لا هي بالمسيحية التقليدية ولا هي بالتنويرية التي ظهرت في القرن الثامن عشر. وتؤكد النظرة الجديدة على شمولية قوى الإنسان وليس على العقل وحده، ولا على العاطفة وحدها، بل على الحدس، أو الحدس الفكري، أو الخيال. وهي إحياء للأفلاطونية المحدثة ولمذهب وحدة الوجود (مهما كانت تنازلاته للآراء الدينية التقليدية)، وللأحادية monism التي توصلت إلى توحيد الله، والطبيعة، والروح والجسد، والذات والموضوع. وقد كان المروجون لهذه الأفكار على علم دائم بقلق هذه الآراء وصعوبة تحقيقها، مما جعلها تبدو لهم في كثير من الأحيان مجرد مثل بعيدة المنال. ومن هنا جاءت«الرغبة التي لا تنتهي»التي ميزت الرومانسيين الألمان، والتأكيد على التطور، وعلى الفن باعتباره تلمسا لعالم المثال. وقد كان الانغماس في الأمور الغريبة البعيدة ذات الأشكال المتعددة جزءا من رد الفعل ضد القرن الثامن عشر وشعوره بالدعة. وأخذت قوى الروح المكبوتة تبحث عن مثيلاتها ومثلها في فترة ما قبل التاريخ، في الشرق، في العصور الوسطى، وأخيرا في الهند، مثلما أخذت تبحث عنها في عالم اللاوعي والأحلام».

عاصر الكتاب الرومانسيون الألمان فترة ازدهار الموسيقا الألمانية: فترة بيتهوفن وشوبرت وشومان وفيبر وغيرهم. وقد أستخدم الكثير من هؤلاء الموسيقيين ما كان يكتب في زمانهم من شعر ألماني في أغانيهم، أو-كما في حالة بيتهوفن-كمصدر إلهام في سمفونياتهم. ولا شك في أن هذا التعاون مهم، غير أنه لا يكفي وحده كصفة مميزة لكل الرومانسية[96]، ذلك أن التأكيد على هذا الجانب يخفي الصفة الدولية للحركة لأن التعاون مع الموسيقا لم يكن له وجود في إنكلترة، وجاء متأخرا في فرنسا. لكنه يشير إلى حقيقة بينة وهي أن الرومانسية الألمانية كانت أعمق غورا منها في الأقطار الأخرى وأنها أثرت على كل نواحي النشاط الإنساني-على الفلسفة والسياسة والفلولوجيا والتاريخ والعلوم وكل الفنون الأخرى-تأثيرا فاق هناك ما بلغه في أي مكان آخر. لكن الاختلاف بين ألمانيا والأقطار الأخرى في هذه الناحية أيضا كان اختلافا نسبيا فقط. فقد ظهرت في بعض الأقطار

الأخرى، وخاصة في فرنسا، فلسفة وفلولوجيا وتاريخ، وسياسة وعلوم رومانسية (مثلما نجد عند ديلاكروا وبيرليوز وميشيليه، وكوزان). ولا يؤكد على انفراد ألمانيا في هذا المجال إلا الكتاب الألمان الذين يرون في الرومانسية أسلوبا ألمانيا خالصا، وأعداء الرومانسية، وأعداء هتلر ممن يرغبون في الترويج لدعوى أن كل شرور القرنين الماضيين جاءت من ألمانيا. والرأي الوحيد الذي يأخذ كل العوامل بالحسبان هو أن الرومانسية حركة عامة في الفكر والفن الأوروبيين، وأنها حركة لها جذور علية في كل قطر من الأقطار الرئيسة، فالثورات الثقافية التي لها مثل ذلك الأثر العميق لا تحدث عن طريق الاستيراد.

كان انتصار الرومانسية في ألمانيا أكمل مما في سواها لأسباب تاريخية واضحة. فقد كانت حركة التنوير هناك ضعيفة قصيرة العمر. ولم تأت الثورة الصناعية هناك إلا في وقت متأخر. ولم يكن في ألمانيا بورجوازية عقلانية تقود المجتمع. وشعر الناس أن حركة التنوير غير الأصيلة المستمدة من الخارج، والمعتقدات الدينية التقليدية الجامدة، لم تكن تبعث على الرضى. ولذلك فتحت هذه الأسباب الاجتماعية الفكرية الطريق أمام أدب أنتج معظمه مفكرون غير ملتزمين، ومعلمون، وجراحون في الجيش، وموظفو مناجم الملح، وموظفو المحاكم، ومن لف لفهم، ممن تمردوا على مثل الإقطاع والطبقة الوسطى. لقد كانت الرومانسية في ألمانيا، أكثر منها في إنكلترة وفرنسا، حركة مفكرين انفصمت عراهم الطبقية فأنتجوا أدبا بعيدا عن الواقع المألوف والهموم الاجتماعية. ومع ذلك فقد بولغ كثيرا في جمالية كتاب مثل غوته وفي انعدام الالتزام الاجتماعي عندهم. وسمعنا أكثر مما ينبغي عن غوته الأولمبي، ولا يدرك من يقتبس-eingar !stig lied, pfui, ein politisch lied «أغنية مقرفة تفوح منها رائحة السياسة!» أن هذا الاقتباس هو تعبير درامي يطلقه طالب في قبو أورباخ.

إن من العبث إنكار الصفات الخاصة بالعصر الرومانسي الألماني (وقد نتوقف هنا لنقول إن لكل عصر صفاته الخاصة)، غير أن كل آرائه ووسائله الفنية تقريبا لها ما يماثلها خارج ألمانيا. ولا يعني قولنا إن الكتاب الألمان الكبار أخذوا الكثير من المصادر الخارجية (روسو، وكتاب الفترة السابقة للرومانسية في إنكلترة)، أو من مصادر الماضي البعيد، ألمانية وغير ألمانية،

كانت في متناول غيرهم من شعوب أوروبا كالأفلاطونية المحدثة، وجيوردانو برونو، وبهمه، ولايبنتز، وسبينوزا (وقد فهم من جديد)-لا يعني قولنا هذا إنكار الأصالة. فالألمان بدورهم أثروا على الأقطار الأخرى، لكن تأثيرهم أن لأسباب تاريخية واضحة في وقت بلغ من تأخره أنهم لم يعودوا المصدر الوحيد للتحول نحو الأفكار والأساطير الشعرية التي ندعوها رومانسية في العادة. ففي إنكلترة كان بهمه مهما لبليك، وشلنغ وأوغوست فلهلم شليغل لكولرج، وبيرغر وغوته لسكت (دون أن يكون ذلك بشكل حاسم)، وغوته وجان بول لكارلايل. لكن التأثير الألماني على وردزورث وشلي وكيتس وحتى بايرون كان تافها. وفي فرنسا جاء الأثر الألماني بعد ذلك بكثير. كان أوغوست فلهلم شليغل مهما جدا كما أسلفنا في إدخال المصطلحات النقدية الجديدة. وهناك نواح ألمانية قوية في كتابات نودييه وجيرار دي نرفال وكينيه الذي درس هيردر وكروبتزر. وقد يمكن الدفاع عن أهمية الأغاني الألمانية Lieder للقصائد الغنائية الفرنسية[97]، غير أنه لا شك في أن الكتاب المهمين (أمثال شاتوبريان ولامارتين وفيني وهوغو وبلزاك وسانت بوف) لم يتأثروا كثيرا بألمانيا، ولا بد من تفسير نواحي الشبه بوجود سوابق إنكليزية أثرت في الأدبين، وبوجود وضع أدبي وثقافي متشابه في البلدين.

أما في فرنسا فإن ما يخفي بعالم الصورة أمامنا هو الإصرار الرسمي على اعتبار أن الحركة الرومانسية بدأت مع انتصار إرناني سنة 1830، وهي حادثة ثانوية إذا نظرنا إليها من منظور المستقبل، ولكنها تخفي حقيقة التغير العميق الذي حصل في الأدب الفرنسي الباريسي الرسمي. وقد أدرك الفرنسيون أنفسهم ذلك رغم أن العيد المئوي للرومانسية احتفل به سنة 1927. فهذا أول مؤرخ للرومانسية في فرنسا، وهو ف. ر. تورينكس، يقول إن الرومانسية ولدت عام 1801، وإن شاتوبريان كان أباها، وإن المدام دي ستال كانت عرابتها (ولا يقول شيئا عن أمها). وفي عام 1824 لاحظت مجلة ملهمة الشعر الفرنسية La Muse Francaise الدور الحاسم الذي لعبه كل من روسو وبيرناردان دي سان بيير، وكان رأي ألفرد مشييل Michiels في كتابه تاريخ الأفكار الأدبية في فرنسا (1842) أن الرومانسية برمتها موجودة في كتابات سباستين مرسييه[98]. وحاول البعض أن يجد للرومانسية أجدادا في الماضي الأبعد، ففسر فاغيه الشعر الفرنسي الذي ينتمي إلى ما حول

عام 1630 بالإشارة إلى لامارتين، وادعى برونتيير أن بذور الميلودراما تكمن في فيدر[99]. لكن الآراء المتزنة هي التي استقرت. فبحثت العناصر الرومانسية في الأدب الفرنسي في القرن الثامن عشر بحثا منظما، مقتنعا بشكل عام، نمثل عليه بالأعمال الممتازة التي قام بها كل من بيير تراهار Trahard وأندريه مونلون Monglond [100] في مجال تاريخ الأدب العاطفي الذي تعزى أصوله إلى أيام بريغو. وقد درس دانييل مورنيه يقظة الإحساس بالطبيعة وكرس غلبرت شنار كثيرا من جهده لولع الفرنسيين بالعاملين البدائي والغريب [101]، كما بين أوغوست فيات Viatte بشكل يدعو إلى الإعجاب تيار الإستنارة illuminism [*8] والثيوسوفية [*9] القوي في القرن الثامن عشر في فرنسا[102]، وبين الدور الهام الذي لعبه سان مارتان لا في فرنسا وحسب (دي ميستر وبالانش) بل في ألمانيا أيضا (هامان، بادر، بل حتى غوته ونوفالس). أما روسو فلم يتوقف عن جذب نظر الباحثين، فعده بعضهم منبع الرومانسية، منهم أصدقاء مثل ج. ج. تكست ومنهم أعداء يسعون إلى تقليص الرومانسية وجعلها رديفة للروسوية[103]. لكننا نبالغ في أهمية روسو إذا جعلناه مبتكر الاتجاهات التي ساعد هو على إشاعتها ولم يكن خالقها. غير أن كل ما تبينه هذه الدراسات الفرنسية المتناثرة هو وجود أمثلة متباعدة من كتابات تستبق بعض الاتجاهات والأفكار والعواطف الرومانسية، ولا تثبت وجود أدب رومانسي حقيقي في القرن الثامن عشر في فرنسا. أما وجود مثل ذلك الأدب فقد أثبته كورت فايز Wais[104] الذي بين أنه كانت هناك مجموعة كاملة من الكتاب الفرنسيين الذين هاجموا الفلاسفة Philosophes والتراث الكلاسيكي المحدث، وركزوا على البدائية، وقالوا بوجود انحطاط، لا تقدم، ثقافي، وهاجموا العلوم، وشعروا بالميل نحو الدين، بل وحتى نحو الخرافات والغرائب. ولا شك أن الكثير من الكتاب الذين استشهد بهم فايز كانوا ثانويين بل هامشيين، فكتاب رامون دي كاربونيير آخر مغامرات الشاب أولبان Les dernieres aventures du jeune d'Olban(781) ليس أكثر من تقليد باهت لآلام فيرتر. إلا أن فايز أثبت انتشار اللاعقلانية بين كتاب مثل مرسييه وشاسنيون، ولوازيل دي تريوغات وغيرهم، مما يمكن مقارنته بحركة«العصف والضغط»الألمانية.

تلقت هذه الحركة السابقة للرومانسية في فرنسا نكسة مؤقتة على يد

الثورة التي تبنت الكلاسيكية والعقلانية وعلى يد الإمبراطورية التي كان لها هي الأخرى كلاسيكيتها الرسمية. غير أن الرومانسية ازدهرت بين المهاجرين الموالين للملكية، فكانت المدام دي ستال داعية الرومانسيين الألمان. ولا يمكن حشر شاتوبريان بين الكلاسيكيين مهما بلغ من اهتمامه بالعصور الكلاسيكية ومن تحفظاته تجاه شكسبير أو اتجاه العديد من معاصريه. وما كتابه روح المسيحية (1802) إلا كتاب في فن الشعر الرومانسي. ولو طبقنا معاييرنا لوجدنا أن شاتوبريان يؤمن بنظام عضوي رمزي يسوء الطبيعة، وأنه من خيرة من يستخدمون الأسطورة والرمز. لكن لم يكن شاتوبريان والمدام دي ستال وحيدين في هذا المجال. فقد توصل شنييه نفسه إلى فكرة شعر جديد أسطوري، خاصة في قصيدته هرمس[105] غير الكاملة. أما في أوبرمان (1804) لسنانكور فإننا نجد النظرة الروهانسية للطبيعة في أوج ازدهارها: «إن الطبيعة في أجلى صورها تكمن في العلاقات الإنسانية، فبلاغة الأشياء هي بلاغة البشر. وخصب الأرض والسماوات الواسعة والمياه الجارية ما هي إلا التعبير عن علاقات تشعر بها قلوبنا وتضمها»[106] ويجد أوبرمان باستمرار في الظواهر الخارجية أشباها تجعلنا نحس بانتظام الكون. وحتى الأزهار والأصوات والروائح وأشعة الضوء تصبح«مواد تشكلها فكرة خارجية كما لو كانت أشكالا لشيء لا يرى». والحالات الذهنية التي يصفها سنانكور غريبة الشبه بتلك التي يصفها وردزورث، ولكنه على عكس وردزورث (إن شئنا تناسي مثالية نوفالس«السحرية») يمر في تلك الحالات كما لو كانت لعنة عليه. وهو يشكو بمرارة من أن القدر قد حكم عليه أن يعيش حياته كأنها حلم [107]. ولذا فإن فنه أقرب إلى الحلم السلبي.

كذلك نجد عند شارل نودييه كل ما اعتدنا عليه من المواضيع والأفكار الرومانسية. كان نودييه ذا معرفة دقيقة بعلم الحشرات فحول عالم الحشرات إلى أساطير. ورأى في الطبيعة أبجدية تحتاج رموزها إلى حل. ووجد في عالم الحشرات والنقاعيات infusoria شبيها غريبا لأشكال الفن الإنساني، ورأى الكون كعملية توالد مستمرة، كعملية تطور مدهشة نحو المدينة الإنسانية الفاضلة. لقد كان نودييه على معرفة بكتابات سويدنبورغ وسان مارتان، واستعمل أبحاث الفسيولوجي الإيطالي مالبيغي. وكتب قصص نجيات

رومانسية (مثل جنية الفتات La Fee aux Miettes) وقصصا خيالية مثل ليديا أو البعث (1839) التي تشبه أناشيد إلى الليل لنوفالس[108].

كذلك تنسجم التوافقات الشعرية والدينية للامارتين (1830) مع أفكارنا تمام الانسجام، إذ نجد فيها أوجز تعبير عن النظرة الرومانسية للطبيعة باعتبارها لغة، أو نظاما متناسقا من الألحان المتناغمة. وفيها يرى لامارتين العالم كله كنظام من الرموز، والتوافقات، تملؤه الحياة وينبض نبضا إيقاعيا. ولا تقتصر مهمة الشاعر على قراءة هذه الأبجدية، بل يجب أن يتشبع بها، أن يشعر بإيقاعها ويعيد خلقه. وتتميز سقطة الملاك (1838) بتصور أسطوري للملحمة شبيه بما نجده عند بالانش، فهناك سلسلة الوجود. وهناك المفهوم الخاص بتحول كل ذرة وكل عنصر إلى فكر وعاطفة[109].

أما فيني فيختلف. فهو لا يقبل المفهوم الرومانسي للطبيعة، بل يؤمن بثنائية الإنسان والطبيعة، وبتيتانية تشاؤمية[*10] هي عبارة عن احتجاج دائم ضد نظام الطبيعة. إذ أن الطبيعة عنده ميتة، صامتة، بل معادية للإنسان. لكن هذه الثنائية الأخلاقية الحادة التي تضع الإنسان مقابل الطبيعة تمتزج عند فيني برمزية رومانسية من كل جوانبها: (أعظم العباقرة هم الذين اكتشفوا أفضل المقارنات. إنهم الأغصان التي نتشبث بها في الفراغ الذي يحيطنا... وما كل فرد إلا صورة لفكرة في الذهن العام)[110] وتنتظم الكثير من قصائد فيني حول رموز مثل البوق، والثلج، والزجاجة في البحر. وكان اهتمام فيني بالأساطير واضحا. فقد خطط لكتابة سلسلة طموحة جدا كان المفروض أن تضم جزءا عن يوم الحساب، وآخر بعنوان الشيطان مخلصا، لكنه لم يكمل منها إلا Eloa (وهي قصيدة دينية) والطوفان.

أصبح فكتور هوغو في أواخر عمره أشد الرومانسيين طموحا في نزعاته الأسطورية والرمزية ودعوته لدين جديد. لقد اضمحلت شهرته في القرن العشرين، غير أن محاولات عدة جرت لإنقاذ أعماله المتأخرة من النسيان-مثل أجزاء من أسطورة القرون ونهاية الشيطان، والله. ولم تقتصر هذه المحاولات على الباحثين الأكاديميين، بل قام ببعضها شعراء سرياليون[111]. ويؤكد هؤلاء على ذلك الجانب من نتاج هوغو المتأخر الذي تسوده النزعة الأسطورية، والرهبة، والجلال، بل والعبث أحيانا. وهوغو ينسجم مع تصورنا العام للرومانسية انسجاما لا شائبة فيه، مهما كان رأينا

في شعره. لقد اندهش مؤرخو الأفكار من ذلك الصفاء المطمئن الذي يلف تركيبته التي لا تحجم عن المتناقضات، فتصف الله، من خلال إيمانها بوحدة الوجود وبالربوبية، بأنه منتشر في الكون، وبأنه متعال، وتستمد الأفكار من كل المصادر، من الأفلاطونيين والفيثاغوريين الحديثين... من سويدنبورغ وبالانش، ومن المستنيرين Illuminati المعاصرين والكاباليين، وتصر على انتزاع الأصالة من كل أنواع الديون هذه. ويعبر هوغو عن مذهب امتداد النفس في الطبيعة panpsychism، وعن اعتقاده بانتشار بواكير الوعي في كل مظاهر الطبيعة (كما في طقوس تقديس الأنثى Le Sacre De La Femme» وبانتصار الوحدة على الكثرة، والكل على الزائل، والحياة الكلية النابضة على كل ما يحد ويكبت ويحرم«[112] وفي قصيدة الساتير نجد الساتير وقد جيء به إلى حضرة الآلهة حيث يطلب منه أن يغني ليمتع آلهة الأولمب الذين يحتقرونه: «Le satyre chanta la terre monstrueuse» (غني الساتير الأرض الوحشية«) ويكبر جسمه مع غنائه إلى أن يصبح تجسيدا للطبيعة والحياة. ثم يعلن عن نفسه في البيت الأخير: «Place a tout ! Je Suis «Pon, !Jupiter, a genoux «كل شيء ممكن أنا بان يا جوبيتر، إركع!» وفي نهاية الشيطان يغفر للشيطان ويموت في خاتمة مدهشة يقول فيها الله:

«الشيطان مات ! فانبعث يا لوسفر السماوي!»وهكذا يحتوى الشر ثانية لأن الشيطان أحب الله في الحقيقة، وكان جزءا من العناية الإلهية. وفي الله يستعرض هوغو الفلسفات التي يرفضها أو يسخر منها: الإلحاد، والتشكك، والثنائية، والإيمان اليوناني بتعدد الآلهة، ويهوه العبراني. بينما يعبر ملاك عن وحدة وجوب روحية بقوله: «Tous les etres son Dieu; tous les. flots sont la mer» «كل الكائنات الحية هي الله، كل الأمواج هي البحر» . وتختتم القصيدة بنشيد موجه إلى الله الذي يتبين أنه سلسلة محيرة من التناقضات، أنه ضوء باهر هو في نفس الوقت ظلام: ;Rien n'existe que Lui le flamboiment.profond «لا شيء يوجد سواه، ذلك النور العميق» . وهكذا نجد أن المعتقدات والمواضيع الرومانسية كلها تتلخص عند هوغو: الطبيعة العضوية المتطورة، الشعر باعتباره نبوءة، الرمز والأسطورة باعتبارهما وسيلتي الشعر. كذلك نجد عنده أن اتفاق الأضداد والتركيز على ما هو غروتسك [*11] وشرير وقد احتوتهما هارمونية الكون واضحان تمام الوضوح،

وكانا واضحين حتى في نظرياته الإستطيقية المبكرة، كما في مقدمته لكرمول. ربما أخذت حدته وحماسه النبوي وإيماءاته الفخيمة تبدو دعية سخيفة في نظر أجيال فقدت نظرته للشعر، لكن هوغو حشد كل الأدلة الممكنة لإثبات النظرة الرومانسية للطبيعة، ولاستمرارية العلاقة بين الإنسان والطبيعة، ولكمال الإنسان في النهاية.

لا يعد بلزاك رومانسيا في العادة، ولربما كان من العسير احتسابه كذلك في العديد من مظاهر كتاباته المذهلة، إلا أن إرنست ر. كورتسيوس[113] كان على صواب حين أكد على جانب لا بد من أنه قد جذب اهتمام كل من قرأ الكوميديا الإنسانية-ألا وهو اهتمام بلزاك بالسحر وعالم الغيب[*12]. وستظهر أي دراسة لآراء بلزاك الدينية أنه قد أعلن نفسه سويدنبورغيا عدة مرات. وهناك في لويس لامبير التي تضم الكثير مما هو مستمد من حياة الكاتب، عرض لنظام فكري لا بد من أن يكون ممثلا لفلسفة بلزاك نفسه. ومدح بليغ لسويدنبورغ باعتباره بوذا الشمال. كذلك تعج صفحات سيرافيتا بالسويدنبورغية، تلك الفلسفة الثيوسوفية التي تؤمن بوحدة الوجود والحلول، والتي لا بد من أن بلزاك اعتبرها غير متعارضة مع الكاثوليكية ومع دعمه الخاص للكاثوليكية السياسية. ومهما يكن من أمر معتقدات بلزاك الدينية فإن بلزاك اعتقد اعتقادا لا شك فيه بمذهب في الطبيعة دعاه الماجية magisme. وكان شديد الإعجاب بعلم الأحياء في زمانه، خاصة بكتابات جفري سان هيلير ورأيه بأن هناك حيوانا واحدا فقط. وقد انشغل بلزاك وانخدع بكل أشكال المغناطيسية والمسمرية والفرينولوجيا التي تقوم جميعها على وحدة الطبيعة. وكان بلزاك، مثل الرومانسيين، يؤمن بنظرية في الحدس أطلق عليها الاصطلاح الغريب: «الخصوصية» specialiste لتمييزها عن الغريزة والتجريد[114] كذلك كان بلزاك شديد الحماس للأساطير وفسر كل الطقوس والمذاهب والأساطير والأسرار الدينية، والأعمال الفنية تفسيرا رمزيا. وكتب بلزاك: «لا نجد الكتابات الهيروغليفية هذه الأيام على الصخور المصرية فحسب، بل نجدها أيضا في الأساطير التي هي عوالم متحدة». وقال عن قصة La peau de chagrin (قطعة الجلد): «كل شيء فيها أسطورة ومجاز». وهو دائما يفسر أعماله تفسيرا رمزيا. فقصته العانس مثلا تضم استخداما رمزيا غريبا لأورلاندو الغاضب. ورغم أن أجزاء طويلة من أعماله

قد لا توحي بذلك، إلا أنه استمد الإلهام من نمط غريب من علوم الطبيعة، أو ما وراء الطبيعة، أو الطاقة الرومانسية، بكل قوانينها الخاصة بالتعويض والاستقطاب والسوائل، الخ. كذلك يتفق العديد من الكتاب غير المشهورين هذه الأيام مع معاييرنا. فقد آمن بيير سيمون بالانش بمفهوم غيبي فيثاغوري للطبيعة ولانسجام الأجرام السماوية (الأعداد السبعة تنتج موسيقا لا نهاية لها)، وصور لنا رؤيا أخروية تتحول فيها المادة إلى روح عن طريق قوة مغناطيسية جديدة، وتختفي الحيوانات بعد أن تتمثلها حياة الإنسان. ولم يكن بالانش أسطورقي النزعة، وفيلسوف طبيعة مغربا فحسب، بل كان رمزيا قال بوحدة الأحاسيس قبل مالارميه بوقت طويل»(116).

وكان إدغار كينيه Quinet وثيق الصلة ببالانش وبالألمان طبعا. وكان من رأيه أن الدين من اختصاص الشاعر، فالشاعر يحطم الرموز الجامدة التي يجدها في العقيدة من أجل تجديدها، واعتقد أيضا بملحمة مستقبلية«ستوحد كل حكايات الأولين بجعلها حكاية واحدة»(117).

كذلك ينسجم موريس دي غيران مع أفكارنا. إذ تظهر في أعماله نقاط الاتفاق الكبرى: الآراء الخاصة بوحدة الطبيعة. والاستمرارية في سلسلة الخلق، وأولوية الحاسة السادسة لدى الإنسان، وهي الحاسة التي تظهر نشاطا خاصا عند الشعراء الذين ينحصر دورهم في تفسير ذلك«الرداء الهفهاف من الرموز التي ندعوها الكون». وقد عبر عن شعوره بالتوحد مع الطبيعة تعبيرا جميلا في يومياته حين تحدث عن رغبته«في النفاذ إلى أعماق الطبيعة... والاندماج بالربيع، واستنشاق الحياة بكل جوارحه، والشعور بالزهور والمروج والطيور والغناء، وبالمرونة والنضارة والشبق والطمأنينة»وكان غيران يريد«أن يحس جسديا بأننا نحيا في الله ومنه». وقد طمح إلى خلق أساطير وثنية جديدة، كما في القنطور Le centaure وأن يحول الطبيعة إلى كائن روحي كما في تأملات حول موت مريم، وشعر بالظمأ الرومانسي لأن يصعد إلى أصول الإنسانية، إلى أصول نفسه كطفل، ولأن يجد«نقطة الانطلاق من الحياة الشاملة»(118).

أما جيرار دي نرفال فهو أشد الرومانسيين الفرنسيين إيمانا بعالم الغيب وما فوق الطبيعة، وأقربهم إلى أشد الألمان الذين عرفهم وأحبهم إغرابا. وقد اعترف الرمزيون به كممهد لهم. وتتشكل أوريليا بوجه خاص

من سلسلة من الرؤى والأحلام التي تحاول أن تحيل حياة المؤلف كلها إلى أسطورة. وقد آمن نرفال، كما آمن كيتس، بحقيقة كل ما خلقه الخيال إيمانا حرفيا. وتتكون كل أعمال نرفال من عالم من رموز الأحلام والأساطير. تملؤه الأفكار السويدنبورغية وغيرها من المعتقدات الغيبية. فالطبيعة عنده نسيج من الرموز في كل ناحية من نواحيها. وهو يتكلم عن مؤامرة كبرى تشارك فيها كل المخلوقات الحية لإعادة تأسيس العالم بالشكل الذي كان عليه من تناسق أول ما خلق:«قلت لنفسي: كيف وجدت كل هذا الوقت خارج الطبيعة بدون توحيد نفسي معها؟ كل شيء يتطابق مع كل شيء آخر. الأشعة المغناطيسية المنبعثة مني أو من غيري تخترق سلسلة المخلوقات اللانهائية دون عائق ؟ إنها شبكة شفافة تغطي العالم، وتصل خيوطها الدقيقة بين بعضها وبين الأجرام السماوية والنجوم، أنا الآن أسير على الأرض، ولكنني أتحدث مع النجوم الهازجة التي تشاركني أفراحي وأتراحي!»[119].

أشرت فيما تقدم إلى بعض مصادر الرومانسية الفرنسية-سويدنبورغ وسان مارتان والألمان. لكن يجب ألا يغرب عن بالنا أنه كان هناك نشاط مماثل لا يستهان به في كل مراحل الفكر الفرنسي. فقد تحدث ميشيليه عن رؤية تاريخية في مجال التاريخ. وشارك المفكرون الفرنسيون الكاثوليك الرومانسيين في الكثير من أفكارهم واتجاهاتهم الرئيسة. وهناك«شبه يلفت النظر بين مذهب هيغل ومذهب بونال Bonald»[120]. وكان جوزيف دي ميستر، في شبابه على الأقل، مشبعا بالأفكار الأسطورية والماسونية والتنويرية التي كانت شائعة في وقته، فتركت آثارا قوية على فكره الناضج. وهو يقول في رسالة لبونال:«إن العالم الطبيعي ليس أكثر من صورة، أو من تكرار للعالم الروحي، إن شئت». ولا وجود للمادة بدون العقل. والكاثوليكية لا ترفض تعدد الآلهة رفضا تاما، بل تفسر الأساطير اليونانية الرومانية وتصححها.«إن اسم الله، من دون شك، يستبعد ما سواه ولا يمكن الإفصاح عنه. ومع ذلك فإن هناك آلهة كثيرة في الأرض والسماء. هناك عقول أخرى، وطبيعات أفضل، وبشر مؤلهون. وآلهة المسيحية هم قديسوها»[121].

إن هذه الحركة الانتقائية برمتها تنسجم، بما استمدته من المصادر الألمانية ومن شلنغ على وجه الخصوص، مع أفكارنا، ويساعد الكثير مما ظهر في

علوم فرنسا في ذلك الوقت على إعادة خلق المناخ الفكري الذي ازدهرت الرومانسية الفرنسية في ظله.

وإذا ما انتقلنا إلى إنكلترة وجدنا اتفاقا تاما بين الإنكليز وبين الفرنسيين والألمان حول كل المسائل الجوهرية. فكبار الشعراء في الحركة الرومانسية الإنكليزية يشكلون مجموعة متجانسة إلى حد كبير. وهم يتفقون في نظرتهم إلى الشعر وفي مفهومهم عن الخيال، ونظرتهم إلى الطبيعة والعقل. كما يتفقون في الأسلوب الشعري، وفي استعمال الصور والرموز والأساطير، بشكل يختلف تمام الاختلاف عن كل ما نعرفه عن القرن الثامن عشر، مما جعل معاصريهم يشعرون بغموضهم وصعوبة فهمهم.

لا يكاد التطابق في مفاهيم الشعراء الرومانسيين الإنكليز يحتاج إلى إثبات. فبليك يعتبر الطبيعة كلها رديفة للخيال نفسه. ويرى أن هدفنا الأعلى هو:

أن ترى العالم في حبة الرمل.
والسماء في زهرة برية.
فأمسك اللانهائية في راحة يدك.
والأبدية في نطاق الساعة[122].

وهذا يعني أن الخيال ليس هو القدرة على التصور البصري فقط، تلك القدرة الواقعة في مكان ما بين الإحساس والعقل، حسبما اعتقد كل من أرسطو وأدسن، ولا هو القوة المبتكرة التي نجدها عند الشاعر، والتي فهمها هيوم وكثيرون غيره من منظري القرن الثامن عشر على أنها«مزيج من الإحساس الأصيل في النفس، وقوة الربط بين الأشياء»[123]، وملكة الفهم أو التصور، بل هو قوة خلاقة«ينفذ العقل عن طريقها إلى كبد الحقيقة، ويقرأ الطبيعة باعتبارها رمزا لشيء خلفها أو فيها لا يدرك في العادة»[124]. وهكذا صار الخيال أساسا لرفض بليك للتصور الميكانيكي للعالم، أساسا لنظرية مثالية في المعرفة.

ضوء الشمس عندما تنشره
يعتمد على العضو الذي يلحظه [125]

وأساسا لنظرية استطيقية تحاول بطبيعة الحال أن تبرر الفن بشكل عام، وما يمارسه الفنان بشكل خاص. ويبرر هذا المفهوم الخاص بالخيال

ضرورة الأسطورة، وضرورة الاستعارة والرمز باعتبارهما واسطة التعبير عنها تبريرا كافيا.

ولا يختلف مفهوم الخيال عند وردزورث عن هذا كثيرا رغم أن وردزورث يعتمد اعتمادا أكبر على نظريات القرن الثامن عشر، ويقدم بعض التنازلات للمذهب الطبيعي. غير أن وردزورث لا يمكن تفسيره باستعمال اصطلاحات هارتلي فقط [126]، فالخيال عنده خلاق، يساعد على النفاذ إلى طبيعة الحقيقة، ولذا فهو المبرر الأساسي للفن. وهو يرى أن الشاعر روح حية«تنفذ إلى حياة الأشياء». ولذا فإن الخيال وسيلة للمعرفة تحول الأشياء، وتنفذ من خلالها، حتى ولو كانت هذه الأشياء«زهرة حقيرة»، أو حمارا وضيعا، أو ولدا غبيا، أو طفلا. اسمعه يخاطب الطفل بقوله:«أيها النبي الجبار، يا صاحب البصيرة المبارك».

تتكون المقدمة كلها من تاريخ لخيال الشاعر، تلك الملكة التي يتحدث عنها وردزورث في جزء أساسي من الكتاب الأخير بقوله إنها:

اسم آخر للقوة المطلقة

وللبصيرة الصافية، ولعظم وسعة الذهن التي لا تحد

وللعقل في أسمى صورة[127].

وقد كتب وردزورث في رسالة للاندر يقول:«لا يؤثر علي في الشعر إلا الخيالي منه-أقصد ذلك الذي يدور حول اللانهاية».«وطبقا لهذه النظرة فإن كل الشعراء العظام متدينون جدا»[128].

أما الدور الأساسي الذي يلعبه الخيال في فكر كولرج وشعره، فلا يحتاج إلى تدليل. ولقد كتب أ. أ. رتشاردز كتابا عن الموضوع بعنوان نظرية كولرج في الخيال، كما ربط روبرت بن وارن مؤخرا هذه النظرية بقصيدة الشيخ الملاح [129]. كما أن الفقرة الأساسية في السيرة الأدبية حول الخيال الأدبي والثانوي أشهر من أن تقتبس مرة ثانية[130]. وهي فقرة شلنغية الصياغة-وعلى العموم تعتمد نظرية كولرج على الألمان اعتمادا وثيقا. ووصفه للخيال بأنه القوة المشكلة esemplastic power ترجمة للكلمة الألمانية Einbildungskraft، استنادا إلى اشتقاق مغلوط للكلمة الألمانية[131]. لكن كولرج يظل حتى عندما يتجاهل رطانته التكنيكية، كما في قصيدته الاكتئاب (1802)، يظل يتحدث عن روح الخيال المشكلة، عن الخيال باعتباره«شبيها بعيدا

لعملية الخلق، لا كل ما نؤمن به عن الخلق، بل كل ما يمكننا أن نتصوره عنه»[132]. ولو لم يعرف كولرج الألمان لاستطاع التوصل إلى نظرية أفلاطونية محدثة، مثلما فعل شلي في الدفاع عن الشعر.

يماثل دفاع شلي في إطاره العام نظرية كولرج تماثلا تاما تقريبا. فالخيال عنده«مبدأ التركيب». والشعر هو«التعبير عن الخيال». والشاعر«جزء من الخالد واللامنتهي والواحد»ويرفع الشعر الحجاب«عن جمال العالم المكنون، ويجعل المألوف كالغريب».«ويخلص الشعر ومضات الألوهية من خلال الإنسان من الزوال». والخيال عند شلي خلاق، وخيال الشاعر وسيلة لمعرفة ما هو حقيقي. ويقول شلي بشكل تفوق حدته ما نجده عند أي شاعر إنكليزي آخر باستثناء بليك، إن اللحظة الشعرية هي لحظة الرؤيا. وإن الكلمات ما هي إلا«ظل ضعيف»وإن الذهن أثناء الكتابة هو«كالجمرة الخابية»[133]. ونجد عند شلي أن الشقة بين الملكة الشاعرة وبين الإرادة والوعي أوسع ما تكون.

ولا تحتاج آراء كيش في قربها من هذه الآراء وتطابقها معها إلى بيان، رغم أن كيتس كان، تحت تأثير هازلت، أميل إلى استخدام الألفاظ الحسية من كل من كولرج أو شلي. لكنه هو القائل أيضا«إن ما يراه الخيال جمالا لا بد من أنه الحقيقة، سواء أوجدت من قبل أم لم توجد[134].

وقد استنتج كلارنس د. ثورب من أقوال كيتس المتناثرة حول الموضوع«أن قوة الخيال الخلاقة هي قوة رؤية، وتوفيق، وربط، تمسك بالقديم، وتنفذ إلى ما تحت سطحه، وتفك إسار الحقيقة القابعة هناك، وتعيد بناءها فتجسد من جديد عالما أعيد بناؤه من أشكال جميلة قوامها القوة الفنية والجمال»[135]. وهذا القول يمكن أن يكون خلاصة لنظريات الخيال لدى كل الشعراء الرومانسيين.

من الواضح أن نظرية كهذه تستتبع نظرية حول الواقع، وخاصة حول الطبيعة. هناك فروق فردية بين كبار الشعراء الرومانسيين حول مفهوم الطبيعة، إلا أنهم اعترضوا جميعا على التصور الميكانيكي للعالم الذي ساد في القرن الثامن عشر رغم أن وردزورث كان معجبا بنيوتن وقبل آراء، في تفسيرها الدارج على الأقل. لقد تصور الرومانسيون جميعهم الطبيعة ككل عضوي على شاكلة الإنسان ورفضوا اعتبارها مجرد حشد من الذرات،

فالطبيعة عندهم لا تنفصل عن القيم الإستطيقية التي لها من الواقعية ما لتجريدات العلم، بل أكثر.

لكن بليك يختلف قليلا، فهو يرفض تصور القرن الثامن عشر للكون ممثلا بنيوتن رفضا لا هوادة فيه:

فليحفظنا الله

من الرؤية المفردة ونوم نيوتن [136].

كذلك تمتلئ كتابات بليك بالإدانات الموجهة للوك وبيكون والمذهب الذري[*13] والمذهب الربوبي[*14]، والدين الطبيعي، وما إلى ذلك. ولكنه لا يشارك الرومانسيين تأليههم للطبيعة، وهو يعلق صراحة على مقدمة وردزورث لقصيدة النزهة:«لن تقنعني بهذا التوافق»[137]. فالطبيعة عند بليك ساقطة في كل نواحيها-سقطت مع سقوط الإنسان، وكان سقوط الإنسان وخلق العالم الطبيعي هما نفس الحدث. ولسوف تعود الطبيعة (الإنسان) إلى مجدها الأول عندما يعود العصر الذهبي. والإنسان والطبيعة عند بليك ليسا مجرد امتداد لبعضهما البعض، بل يرمزان لبعضهما البعض:

كل ذرة رمل،

كل حجر على هذه الأرض،

كل صخرة، وكل تل،

كل نبع، وساقية،

كل عشبة، وكل شجرة،

كل جبل، وربوة، وأرض، وبحر

وغيمة ونيزك ونجمة

رجال يرون من بعيد[138].

وتبدو الطبيعة في قصيدة ملتون خاصة وكأنها جسم الإنسان وقد صار داخله خارجه. وما سلاسل الجبال عبر العالم إلا العمود الفقري لألبيون وقد تجزأ. ولا وجود لشيء خارج ألبيون: الشمس والقمر والنجوم ومركز الأرض وباطن البحر كلها داخل ذهنه وجسمه. والزمان نبض شريانه، والمكان قطرة من دمه. لقد منعت رمزية بليك المعقدة ولهجته الحادة قصائده الأخيرة هذه من الانتشار، إلا أن الكتب التي كتبها كل من ديمن ويرسقال، وشورر وفراي [139] بينت دقة أفكاره واتساقها، وهي الأفكار التي تضعه

ضمن تراث فلسفة الطبيعة العظيم الذي ينحدر من طيماوس أفلاطون إلى باراسلسس فبهمه وسويدنبورغ.

أما في مفهوم وردزورث للطبيعة فهناك انتقال مما يشبه الإيمان بوحدة الوجود إلى مفهوم التوفيق بينه وبين المسيحية المتوارثة. فالطبيعة حية يملؤها الله أو روح العالم. وهي حاضرة بشكل غير مفهوم، وتهذب [عن طريق ما تثيره فينا من] الخوف وتمتع [عن طريق ما تبديه لنا من الجمال][140]. والطبيعة لغة أيضا، نظام من الرموز. والصخور والأجراف والسواقي الموجودة على ممر سمبلن [في جبال الألب]

كلها كانت نتاج عقل واحد، ملامح
وجه واحد، زهورا على شجرة واحدة،
حروفا من الرؤيا العظيمة،
أنماطا للأبدية ورموزا لها[141].
(المقدمة، الكتاب السادس، 636-639)

ولو تساءلنا عن الموضوعية التي يعزوها وردزورث لهذه المفاهيم لأسأنا فهم نظرية المعرفة المثالية. فالعلاقة هنا علاقة جدلية، وليست مجرد فرض ذاتي وذلك على الرغم مما يقوله مقطع كهذا:

من نفسك يأتي ما يجب أن تعطيه
وإلا لما استطعت أن تتلقى[142].
(المقدمة، الكتاب 12 , 276- 277)

لا بد أن يتعاون العقل، وهذا من طبيعته:
يعلن صوتي:
ما أجمل اتفاق العقل المفرد
مع العالم الخارجي (وربما كل القوى التقدمية
التي توجد في النوع البشري)
وما أجمل اتفاق العالم الخارجي
مع العقل، وما أجمل الخلق
الذي يحققانه باجتماع قواهما معا
(وهل هناك غير الخلق كلمة أدعو ذلك به؟)[143]
(مقدمة النزهة)

إن أصول هذه الأفكار في كتابات كدوورث وشافتسبري وباركلي وغيرهم لا. تحتاج إلى بيان. كما أن أكنسايد وكولنز سبقاه لها في شعرهما، إلا أن المفهوم الميتافيزيقي للطبيعة أو الفلسفة الطبيعية تدخل عالم الشعر عند وردزورث وتجد فيه تعبيرا لم تشهد له مثيلا في السابق-تعبيرا عن ذلك الحضور المخيم أبدا للتلال والأشكال الثابتة الدائمة للطبيعة، الممتزج بشعور رهيف بلا واقعية العالم التي تكاد تشبه الحلم.

هذا المفهوم العام للطبيعة الذي نجده عند وردزورث نجده أيضا عند صديقه كولرج. ومن السهل علينا أن نجد ما يماثل أفكار وردزورث عند كولرج، ولربما عادت صياغة هذه الأفكار إلى تأثير كولرج الذي درس أفلاطوني كيمبرج وباركلي في وقت مبكر:

الحياة الواحدة فينا وخارجنا...

وماذا لو كانت كل الطبيعة الحية...

هائلة قابلة للتشكيل، نسمة فكرية واحدة.

هي روح كل شيء ورب كل شيء معا...

«اللغة الأبدية التي يلفظها إلهك...»،«أبجدية عظمى واحدة رمزية»

ومفهوم العلاقة بين الذات والموضوع:

نتلقى ما نعطي

وفي حياتنا فقط تحيا الطبيعة[144]

هذه اقتباسات من الشعر المبكر. لكن كولرج طور فيما بعد فلسفة مفصلة في الطبيعة تعتمد اعتمادا شديدا على فلسفة الطبيعة عند كل من شلنغ وشتفنز Steffens [145]. وفيها يفسر الطبيعة بمثال تقدم الإنسان نحو إدراك الذات، وينغمس كولرج في كل النظريات المعاصرة من الكيمياء، والفيزياء (الكهرباء، والقوة المغناطيسية) ليدعم موقفا قريبا من المذهب الحيوي، أو مذهب انتشار النفس في الطبيعة.

كذلك تملأ أصداء من العلوم المعاصرة هذه أفكار شلي بل وصوره الشعرية أيضا. وهناك الكثير من الإشارات في شعره إلى النظريات الكيميائية والكهربائية والمغناطيسية-تلك النظريات التي جاء بها إراسمس دارون وهمفري ديفي [146]. لكن شلي بشكل عام يردد أفكار وردزورث وكولرج عن روح الطبيعة. فمفهومه عن حيوية الطبيعة واستمراريتها مع

الإنسان، ولغتها الرمزية هو مفهومهما نفسه. كذلك نجد عنده مفهوم تعاون الذات والموضوع وتشابكهما، كما في مطلع قصيدته«الجبل الأبيض:<

عالم الأشياء الخالد
ينساب عبر الذهن، وينشر أمواجه السريعة
المظلمة حينا، اللامعة حينا، العاكسة للظلمة حينا
المشعة بالبهاء حينا آخر، حيث يأتي مصدر
الفكر الإنساني بنصيبه من المياه من الينابيع السرية
مصحوبة بصوت ليس كله صوتها.

ويبدو أن هذه الأسطر تقول: ليس هناك من شيء خارج الذهن الإنساني، غير أن وظيفة الاستقبال لدى تيار الوعي أعظم بكثير من المبدأ الفعال الصغير في الذهن:

[و عندما أنظر إليك
أبدو كما لو أنني أتأمل، في غيبوبة سامية غريبة،
خيالي المستقل أنا]
ذهني. الإنساني هذا الذي يصدر
ويتلقى التأثيرات السريعة بشكل سلبي،
محافظا على تبادل لا ينقطع
مع عالم الأشياء الصافي من حوله.

ثمة هنا، رغم التأكيد على سلبية الذهن، تصور واضح لعملية التبادل ما بين مبدأي الخلق والتلقي. فشلي يرى الطبيعة فيضا واحدا من الظواهر، ويغني عن الغيوم والرياح والمياه، وليس عن الجبال، أو عن روح الأماكن الموحشة، كما يفعل وردزورث.. لكنه لا يتوقف عند الطبيعة، بل يسعى للوصول إلى الوحدة الأعلى فيما وراءها:

تلون الحياة بهاء الأبدية الأبيض
كأنها قبة من زجاج عديد الألوان.[147].

وعندما يصل المرء إلى ذروة النشوة تمحو هارمونية العالم العظمى كل إحساس بالفردية والخصوصية. إلا أن المثال نفسه ينحل عند شلي، على عكس ما يحصل عند بليك ووردزورث اللذين يحاولان بهدوء أن ينفذا إلى حياة الأشياء؛ يتهدج صوته، ويصبح الوصول إلى الذروة ضياعا كاملا

للشخصية ووسيلة للموت والفناء.

أما عند كيتس فإن المفهوم الرومانسي للطبيعة لا يرد إلا بشكل باهت رغم أنه من الصعب أن ننكر على مؤلف إندمين وأغنية إلى عندليب علاقته الوثيقة بالطبيعة وبأساطير الأقدمين حولها. فقصيدة هايبيرين (1820) تلمح من بعيد إلى تطورية متفائلة، كما في خطاب أوقيانوس إلى رفاقه العمالقة:

نحن نسقط بفعل قانون الطبيعة، لا بالقوة...
ومثلما أنكم لستم أول القوى
كذلك لستم آخرها...
وهكذا يخطو خلفنا كمال جديد.
فالقانون الأبدي يقول
إن الأجمل لا بد من أن يكون الأقوى[148].

لكن كيتس كان أقل الرومانسيين تأثرا بالمفهوم الرومانسي للطبيعة، ربما لأنه درس الطب.

لا يرد هذا المفهوم في كتابات بايرون إلا لماما، ولم يشارك بايرون بقية الرومانسيين في نظرتهم إلى الخيال. لكننا نجد المفهوم الرومانسي للطبيعة في النشيد الثالث من جايلد هارولد (1818) بشكل خاص، وهو النشيد الذي كتبه في جنيف عندما كان شلي رفيقه الدائم:

لا أعيش في نفسي، بل أصبح
جزءا مما حولي، والجبال بالنسبة لي شعور.
ويشير بايرون إلى
الشعور اللامحدود الذي نحس به
في عزلتنا عندما تكون وحدتنا أقل ما تكون،
حقيقة تذوب في وجودنا
وتطهرنا من أدران الذات[149].

غير أن بايرون كان بشكل عام ربوبيا يؤمن بآلة الدنيا النيوتونية، ويقارن بين عواطف الإنسان وتعاسته وجمال الطبيعة الوادع اللامبالي. ولقد عرف بايرون رعب العزلة، ورعب الأماكن الخاوية، ولم يتعاطف مع الرفض التام لتصور القرن الثامن عشر للعالم ولا مع الشعور بالانتماء بالاستمرارية بين

الإنسان والعالم، الذي تميز به كبار الشعراء الرومانسيين.

هذا المفهوم الخاص بطبيعة الخيال الشاعري وبالكون له آثار واضحة على عملية كتابة الشعر. فكل الرومانسيين الكبار خالقو أساطير ورمزيون لا تفهم أعمالهم إلا من خلال محاولتهم تفسير العالم تفسيرا أسطوريا شاملا يمسكون هم بمفاتيحه. ولقد بدأ معاصرو بليك بإحياء الشعر الأسطوري-وهذا ما يمكن أن نراه حتى في اهتمامهم بسبنسر، وفي حلم ليلة صيف والعاصفة، وفي شياطين بيرنز وساحراته، وفي اهتمام كوك بخرافات المرتفعات الإسكتلندية وقيمتها بالنسبة للشاعر، وفي الأساطير الاسكندنافية المزعومة التي استعملها غري، وفي البحوث التي أجراها جيكب براينت وإدورد ديفيز حول التراث القديم. لكن أول شاعر إنكليزي خلق أساطير جديدة على نطاق واسع كان بليك.

ليست أساطير بليك كلاسيكية أو مسيحية رغم أنها تضم كثيرا من العناصر التوارتية والملتنية. وهي تستخدم من بعيد بعض الأساطير أو-على الأصح-الأسماء السلتية (الدرودية)، لكنها أساطير مبتكرة في جوهرها (بل ربما كانت مبتكرة أكثر من اللزوم)، تحاول أن تقدم تصورا للخلق ولما سيؤول إليه الخلق، وأن تقدم فلسفة للتاريخ، وسيكولوجية، ورؤية سياسية أخلاقية (كما أكد بعضهم حديثا) وتنتشر الرموز البليكية في ثنايا أبسط قصائد أغاني البراءة وأغاني التجربة. أما قصائده الأخيرة، مثل القدس فتتطلب جهدا تفسيريا قد لا يتناسب مع المردود الإستطيقي الذي نحصل عليه. غير أن نورثرب فراي بين بشكل مقنع أن بليك كان مفكرا أصيلا بشكل يلفت النظر، مفكرا كانت له أفكار حول دورات الطبيعة، وأفكار ميتافيزيقية حول الزمن، ونظرات حول انتشار الأساطير والطقوس النموذجية العليا عبر المجتمعات البدائية برمتها. ولقد تكون تلك الأفكار مشوشة تليق بالهواة، ولكنها لا يصعب فهمها على عصر أشاد بتوينبي وبوليم دن Dunne وأفكاره حول الزمن، وطور علم الأناسة الحديث. أما وردزورث فيبدو للوهلة الأولى وكأنه أبعد الشعراء الرومانسيين عن الرمزية والأساطير. وقد وجدت فيه جوزفين مايلز في دراستها المعنونة وردزورث ولغة العواطف[150] أفضل مثال على الشاعر الذي يفصح عن عواطفه ويسميها بأسمائها. لكن وردزورث يؤكد على أهمية الصور الشعرية في نظريته، ولم يكن بأي حال من الأحوال

عديم الاهتمام بالأساطير. إذ أنه لعب دورا مهما في إحياء الاهتمام بالأساطير اليونانية وقد فسرت من وجهة نظر الإيمان بحيوية المادة. وهناك سونيتته«ما أشد ما يشغلنا العالم». ومقطع في الكتاب الرابع من النزهة (1814) يحتفي بومضات الخلود الباهتة التي قد تكون تضمنتها عملية تضحية الإغريق بجديلة من الشعر في ساقية. وهناك أيضا استعمال وردزورث للأساطير الكلاسيكية في«لاوداميا»وفي«أغنية إلى لكورس»وهما قصيدتان دافع وردزورث عن مادتهما باعتبارها«مادة قد ترتبط بعاطفة حقيقية».

لكن ما يفوق ذلك أهمية أن شعره لا يخلو من رموز تتخلله. وقد بين كليانث بركس بشكل مقنع أن قصيدته«أحاسيس مبهمة بالخلود»تقوم على استعارة مزدوجة متناقضة من الضوء وكيف أن السونيتة«على جسر وستمنستر»تخفي كناية تتخلل كل ثناياها. وقد تكون قصيدته غزال رايلستون الأبيض [151] The Wuite Soe of Rylstone اليغورية بالمعنى القروسطي تقريبا (حيث يبدو الغزال وكأنه حيوان في قصة حيوانات)، لكن حتى هذه القطعة المتأخرة تظهر لنا محاولة وردزورث لتخطي ما هو وصفي، وما يعني بالحوادث الصغيرة، ولتخطي عملية تسمية العواطف والحالات الذهنية وتحليلها.

غير أن النظرية الرمزية أساسية عند كولرج، فالفنان في رأيه يتحدث معنا بالرموز، والطبيعة لغة رمزية. والفرق بين الرمز والأليغوريا عند كولرج مرتبط مع الفرق بين الخيال والتصور(وهو ما يمكن وصفه بأنه نظرية في الصور الشعرية)، والفرق بين العبقرية والموهبة، والعقل والفهم. وهو يقول في بحث متأخر إن الأليغوريا ليست أكثر من ترجمة للأفكار المجردة إلى لغة الصور التي هي بدورها ليست أكثر من تجريد للمحسوسات. أما الرمز فيتصف بأنه استشفاف النوع من الفرد، والصنف من النوع والكل من الصنف، والرمز-فوق كل شيء-يتصف باستشفاف الأبدي من خلال المحدود بالزمان. والخيال هو الملكة الرامزة. صحيح أن كولرج أدان الأساطير الكلاسيكية في مقابل الأساطير المسيحية في الكثير من كتاباته المبكرة، إلا أنه عاد فيما بعد ليبدي الاهتمام بالأساطير اليونانية وقد أعيد تفسيرها تفسيرا رمزيا، فكتب مقالة غريبة عنوانها«حول بروميثيوس

إسخيلوس»(1825) تعتمد اعتمادا كبيرا على بحث سلنغ المعنون حول آلهة ساموثراكي(1815)[152].

مما لا شك فيه أن أفضل شعر كولرج المبكر رمزي في مجمله، وقد كتب روبرت بن وارن حديثا تفسيرا لقصيدة الشيخ الملاح قد يشتط في بعض التفاصيل، ولكنه يقنع في مقولته العامة-وهي أن القصيدة برمتها تتضمن مفهوما شعائريا عن قدسية الطبيعة والكائنات الطبيعية، وتنتظم تفاصيلها حول رموز القمر وضوء الشمس والريح والمطر[153].

أما رمزية شلي ونزعته الأسطورية فلا تحتاجان إلى إثبات. وشعره ليس مفعما بالمجاز فقط، بل يطمح إلى خلق أسطورة جديدة حول خلاص الأرض تستعمل الموروثات الكلاسيكية بلا قيود، كما في بروميثيوس طليقا(1820) وفي ساحرة أطلس وأدونيس (1821). وقد نسيء فهم هذه القصيدة الأخيرة لو رأينا فيها مجرد رعوية على شاكلة مراثي بيون وموسكس. وهناك في شعر شلي تتصف ببعض الاتساق من الرموز المتكررة كرموز الصقر، والأفعى (وهذا رمز له سوابقه الغنوصية) والمعابد، والأبراج، والزورق، والساقية، والكهف، إضافة إلى الخمار، وقبة الزجاج الملون، وبهاء الأبدية الأبيض [154].

الموت هو الخمار الذي يدعوه الأحياء الحياة:

ينامون فينزاح [155].

لكن النشوة في شعر شلي تتخذ لنفسها صوتا محتدا عاليا ويتهدج الصوت عند الذروة، ويغيب الشاعر عن الوعي«أصفر، أغيب عن الوعي»،«أسقط على أشواك الحياة! يسيل دمي»[156]. ويريدنا شلي أن نتجاوز حدود فرديتنا، أن نذوب في ما يشبه الترافانا. ويفسر هذا التوق إلى الوحدة إحدى الخاصيات التي تسود شعره، فخاصية تشابك الحواس وتداخل دوائرها يوازيها الانتقال السريع ما بين عاطفة وأخرى، كاللذة والألم، والحزن والفرح، وامتزاج هذه العواطف.

كان كيتس ذا نزعة أسطورية هو الآخر. وقصيدتاه إندمين وهايبيرين شاهدان بليغان. وهناك في شعر كيتس رموز متكررة تمثل عليها بالقمر والنوم والمعبد والعندليب. وليست قصائده العظام Odes مجرد سلسلة من الصور بل بنى رمزية يحاول الشاعر فيها أن يعبر عن صراع الشاعر مع

المجتمع، وصراع الزمن مع الأبدية.

كذلك يمكن تفسير بايرون باستخدام هذه الاصطلاحات مثلما فعل ولسون نايت بحماس في كتابه النبوءة المتوهجة[157]. أنظر مانفرد (1817). وقابيل، والأرض والسماء. وحتى ساردنابالس (1821). لكن لم يكن كبار الشعراء هم الوحيدين في عصرهم. فقد كتب سذي ملاحمه ثعلبة ومادك (1855) ولعنة كهمة (1810) مستخدما مواضيع أسطورية مستمدة من ويلز القديمة والهند. واكتسب توماس مور الشهرة ببهرجان لالا روخ الشرقي الكاذب (1817)، وأثرت قصيدة سايكي (النفس) للسيدة تيغ بكيتس. وفي عام 1821 نشر كارلايل كتابه Sartor Resartus (الخياط وقد خيط من جديد) بفلسفته المستمدة من عالم الثياب، محتويا على فصل كامل بعنوان«الرمزية». ومهما تفاوتت المستويات فإن مما لا شك فيه أن هناك عودة واسعة للمفهوم الأسطوري للشعر الذي كاد ينسى في القرن الثامن عشر. فأفضل ما عند بوب في هذا المجال هو الاستخدام الساخر لآلات السرد كما في حوريات اغتصاب الجديلة، وفي تثاؤب الليل الأخير في خاتمة الدنسياد (ملحمة الغباء) ذلك التثاؤب المتفاخم شبه الجاد[158].

من الممكن أن يقال إن هذه الاتجاهات والمعتقدات ووسائل التعبير الرومانسية كانت محصورة بمجموعة صغيرة من الشعراء الكبار، وإن إنكلترة في أوائل القرن التاسع عشر بشكل عام اتفقت مع عصر العقل في الكثير من آرائه. وقد يسلم المرء بأن الحركة الرومانسية الإنكليزية لم تكن بمثل ما كانت عليه الحركة الألمانية أو الفرنسية من الوعي بالذات أو من عمق الغور، وبأن اتجاهات القرن الثامن عشر كانت أبعد تأثيرا وانتشارا في إنكلترة منها في بقية أنحاء القارة الأوروبية (في الفلسفة مثلا، حيث كان المذهب النفعي وفلسفة الفطرة الإسكتلندية سائدين)، وبأن نظرية الشعر الرومانسية الإنكليزية كانت مزيجا غريبا من الحسية والترابطية الموروثتين من القرن الثامن عشر والمثالية الأفلاطونية المحدثة أو القديمة. والكتاب الكبير الوحيد الذي جاء بنظام فكري مثالي متماسك هو كولرج الذي كان نظامه الفكري أو مشروع نظامه مستوردا في معظم أجزائه من ألمانيا. لكن هناك قدرا كبيرا من الأدلة المستمدة من صغار الكتاب أيضا على أن المناخ الفكري كان يتغير في إنكلترة. وقد تستشهد في هذا المجال ببعض أتباع

كانت، مثل ذلك الجوهري الغريب، توماس ويرغمن [159]Wirgman. كذلك شهدت إنكلترة الكثير من العلوم الرومانسية، كالأحياء والكيمياء، التي لا نكاد نعرف عنها شيئا هذه الأيام. ولو تفحصنا البحوث والأفكار الأدبية في ذلك الوقت لتمكنا من تتبع آثار التغيرات التي حدثت قبل ذلك في القارة الأوروبية. فالمفهوم الرومانسي عن الفولكلور يمكن أن نجده مثلا في المقدمة المدهشة التي كتبها رتشارد برايس للطبيعة الثانية من تاريخ الشعر الإنكليزي لتوماس وارتن 1824. كان برايس على علم بكتابات الأخوين شليغل والأخوين غرم، وحتى بكتاب الرمزية لكرويتزر[160]. وفي 1827 تكلم وليم مذرول، أول محقق ثبت للبالادات الإسكتلندية عن الشعر الشعبي باعتباره«ذلك التراث الشعري الذي امتزج بأحاسيس الناس وعواطفهم، والذي يتبدى فيه التجسيد الحقيقي لذهنهم الكلي واتجاهاته الفكرية والأخلاقية»[161]. ولا شك في أن ما نذهب إليه هنا يحتاج إلى مزيد من الإثبات عن طريق البحث الدؤوب في كتابات صغار الكتاب وبين صفحات الدوريات، غير أن ما سقناه من أدلة يكفي للتدليل على أن إنكلترة مرت هي الأخرى بذلك التغير في المناخ الفكري الذي كان يعتم أوروبا.

يحتاج تقصي الآداب الأوروبية الأخرى تقصيا وافيا بالغرض من هذه الزاوية إلى مجال أوسع بكثير مما لدينا هنا. وقد اعتبرت إيطاليا حالة استثنائية أحيانا، وأنكر بعضهم أنها شهدت حركة رومانسية«حقيقية»[162]. ولكن رغم أننا قد نسلم بوجود بقايا قوية من فترة الكلاسيكية المحدثة، وبالتوجه السياسي العنيف، وبغياب بعض المواضيع التي تميزت بها الآداب الرومانسية الشمالية، إلا أننا لا نسلم بأن إيطاليا تشذ عن القاعدة. فلا شك في أن ليوباردي كان على وفاق مع معاصريه الكبار عبر جبال الألب رغم أن نظرياته الأدبية حافظت على العديد من الأفكار الكلاسيكية المحدثة. ويكفي أن نشير إلى قصيدته المبكرة اللانهاية 1819(Linfinito) للتدليل على مفهومه الرومانسي للطبيعة[163]. وتربطه تأملاته الخاصة بالهارمونية الشعرية العظيمة، وبالأثر الشعري الذي تخلفه فينا الطبيعة الشاملة، وحنينه إلى اليونان في بدايات تاريخها يذكرنا بالألمان. وكان كل من فوسكولو ومانزوني، كناقدين وفنانين، جزءا من الحركة الرومانسية الأوروبية. وكانت أفكار جيوبرتي الإستطيقية شبيهة بأفكار شلنغ.

وقد كان من رأي ألسن بيرز أن الرومانسية الإسبانية كانت قصيرة العمر جدا فتبعثرت بعد انتصارها عام 1838 بوقت قصير[164]. وقد يكون هذا صحيحا بالنسبة للرومانسية كمدرسة، ولكنه لا يصح بالنسبة للأدب الرومانسي الإسباني في القرن التاسع عشر، إذ يتفق إسبرونسيدا، بشكل خاص، مع الصورة التي نحاول رسمها اتفاقا وثيقا.

وفي الأقطار الاسكندنافية كان تأثير الرومانسية الألمانية وخاصة شلنغ قويا جدا. وقد نظرت مجموعة كاملة من النقاد السويديين إلى العمل الفني باعتباره رمزا للكون [165]. وشاعت عندهم فلسفة الطبيعة، وكان التعامل بالأسطورة في الصميم من حركة الإحياء النوردية برمتها.

أما الحركات الرومانسية السلافية فلها صفاتها ومشكلاتها الخاصة. فقد استمد الروس الكثير من الألمان خاصة شلنغ وهيغل [166]. وينسجم ليرمونتوف مع صورتنا العامة مثلما ينسجم فلاديمير أوديفسكي الذي تمتلئ قصصه الخاصة بالفنانين مثل قصة«يوهمان سباستين باخ»بنظرية التطابقات، التي ترى الفن كوسيط بين الإنسان والطبيعة[167]. لكن بوشكين يمثل استثناء إلى حد ما. فالشكل الواضح الذي يفضله يبدو كلاسيكيا محدثا، وتستبعده الأبحاث الأدبية الروسية الحديثة من الحركة الرومانسية[168]. لكننا لو نظرنا إلى أوجه الشبه المعروفة بينه وبين بايرون وفهمنا رموزه الطبيعية التي درسها غرشنزن، وربما بالغ في تعقيداتها، وأخذنا أسطورته المتعلقة بالتمثال المدمر في«الضيف الحجري»، و«الخيال البرونزي»و«قصة الديك الذهبي»لتبينا أن ذلك الاستبعاد لا مبرر له[169].

كان الأدب الرومانسي البولندي أشد الآداب الثانوية رومانسية، وقد شارك مسكيفتش وسلوفاكي بقية الرومانسيين أفكارهم حول الطبيعة والخيال واستعمال الرموز والأساطير وعبرا عن هذه الآراء تعبيرا كثيرا ما أعوزه الاعتدال. كذلك فعل المفكرون الرومانسيون البولنديان أمثال هويني فرونسكي. أما الحركة الرومانسية التشيكية فقد برز فيها شاعر عظيم واحد على الأقل هو كارل هاينك ماخا Macha الذي شارك معاصريه الألمان والبولنديين أفكارهم حول الطبيعة والخيال والرموز[170]. ولعل ما يدعم فكرتنا حول تجانس الحركة الرومانسية الأوروبية ووحدتها هو هذا الذي يتبين لنا من فحصنا للآداب الثانوية-ألا وهو قدرتنا على التنبؤ بشخصيتها

العامة. فلو لم نسمع عن حركة رومانسية تشيكية لأمكننا، ضمن حدود معقولة، أن نؤكد على وجود بعض المواضيع والآراء والأساليب فيها وغياب بعضها الآخر عنها.

ربما كانت النتيجة التي توصلنا إليها حول وحدة الحركة الرومانسية هي النتيجة التقليدية المعهودة، ولكن يبدو لي أنه لا بد من إعادة التأكيد عليها في وجه هجوم لفجوي المشهور خاصة. فمقالته«حول التمييز بين الرومانسيات»لا تثبت فيما يبدو لي إلا أن جوزيف وارتن كان ممهدا للرومانسية وذا نزعة طبيعية. وأن فريدرخ شليغل كان مفكرا واسع المعرفة، واعيا لأهمية دوره هو بالذات، وأن شاتوبريان قال بالكثير من الآراء الكلاسيكية فيما يخص النقد الأدبي وشكسبير. لكن ميل شاتوبريان إلى المحافظة وانتهاء هوغو إلى اللبرالية لا يعيقان استمرارية الرومانسية الفرنسية كحركة أدبية. ويبدو أن المعايير السياسية-على وجه العموم-ليس لها ما يظن من الأهمية كأساس للحكم على نقرة الإنسان نحو العالم وعلى ولائه الفني.

أنا لا أنكر طبعا وجود فروق بين الحركات الرومانسية المختلفة-فروق في التأكيد وفي توزيع العناصر، وفي سرعة التطور وفي شخصيات الكتاب الكبار. كذلك أدرك تمام الإدراك أن مجموعات الأفكار الثلاث التي إخترتها لها أصولها التاريخية فيما قبل عصر التنوير وفي تيارات خفية أخرى في القرن الثامن عشر. فالنظرة الخاصة بالطبيعة العضوية تنحدر من الأفلاطونية المحدثة عبر جيوردانو برونو وبهمه وأفلاطونيي كيمبرج وبعض المقاطع من كتابات شافتسبري. والنظرة الخاصة بالخيال باعتباره ملكة خلاقة وإلى الشعر باعتباره نبوءة لها أصول شبيهة بتلك. كذلك كثيرا ما ظهر المفهوم الخاص بالشعر باعتباره نمطا رمزيا بل أسطوريا من أنماط الفن عبر التاريخ-في عصر الباروك مثلا وفنه الرمزي، ونظرته إلى الطبيعة باعتبارها رموزا هيروغليفية قدر للإنسان وخاصة الشاعر أن يقرأها. إن الرومانسية هي بمعنى من المعاني إحياء لشيء قديم، ولكنه إحياء مع فارق: فقد ترجمت هذه الأفكار إلى مصطلحات مقبولة لأناس مروا بتجربة التنوير. وقد يكون من الصعب التفريق بوضوح بين رمز من رموز الباروك ورمز رومانسي، وبين نظرة بهمه للطبيعة والخيال ونظرة الرومانسية لهما. لكننا

لا نحتاج فيما يتعلق بمشكلتنا إلا لأن نعرف أن هناك فرقا بين رمز يستعمله بوب ورمز يستعمله شلي. هذا الفرق يمكن وصفه، والتغير من نمط الصور الشعرية والرموز الذي نجده عند بوب إلى ذلك الذي نجده عند شلي هو حقيقة تجريبية من حقائق التاريخ. ومن العسير أن ينكر أحد أننا نواجه الحقيقة نفسها عندما نلاحظ الفرق بين لسنغ ونوفالس وبين فولتير وفكتور هوغو.

لقد زعم لفجوي«أن الأفكار الجديدة في تلك الفترة كانت في معظمها متباينة، مستقلة عن بعضها البعض من الناحية المنطقية، وأحيانا متناقضة فيما بينها في مدلولاتها»[172]. لكننا لو عدنا إلى الأدلة التي سقناها لا تضح لنا أن هذا الزعم خاطئ. فهناك، على العكس مما يقول لفجوي، تناسق عميق بين الآراء الرومانسية المتعلقة بالطبيعة والخيال والرموز، بحيث أن هذه الأفكار تستتبع إحداها الأخرى. ولن نستطيع، في غياب النظرة المذكورة إلى الطبيعة، الإيمان بأهمية الرمز والأسطورة. وسيفتقد الشاعر في غياب الرمز والأسطورة وسائل النفاذ إلى الحقيقة التي يدعي أنه توصل إليها، ولو غابت نظرية المعرفة هذه التي نؤمن بأن العقل البشري خلاق، لغاب الإيمان بالطبيعة الحية ولانعدمت الرمزية الحقة. قد لا نؤمن نحن بهذه النظرة إلى العالم-قليلون منا يستطيعون قبولها بحرفيتها هذه الأيام-لكن لا بد من أن نسلم بأنها نظرة متناسقة متكاملة-وكما أرجو أن أكون قد بينت-واسعة الانتشار في كل أنحاء أوروبا.

إذن فنحن نستطيع الاستمرار في الكلام عن الرومانسية كحركة أوروبية يمكننا أن نصف نشوءها البطيء خلال القرن الثامن عشر، وأن نتفحصه وأن ندعو تلك الفترة إذا شئنا-بفترة التمهيد للرومانسية. ومن الواضح أن هناك فترات يسود فيها نظام من الأفكار ومجموعة من العادات الشعرية، ومن الواضح أن لهذه سوابقها وبقاياها. لكن التخلي عن مواجهة هذه المشكلات بسبب مصاعب المصطلحات هو بمثابة التخلي عن المهمة الأساسية التي يجب على التاريخ الأدبي أن يقوم بها. وإذا كان للتاريخ الأدبي ألا يكتفي بالخليط المعتاد من السيرة الأدبية والببليوغرافيا والمختارات، والنقد العاطفي المتقطع، فإن عليه أن يدرس المسار الكامل للأدب. وهذا لا يتم إلا باستقصاء تتابع الحقب، وبتتبع نشوء التقاليد والمعايير الأدبية واكتساحها

لما عداها ثم اضمحلالها. ويثير مصطلح الرومانسية كل هذه القضايا، وفي ظني أن هذا هو أفضل مبرر لبقائه.

# هوامش الفصل الرابع

(1) منشورات الرابطة اللغوية الحديثة (PMLA)، 29 (1924 , 229-253. وقد أعيد طبعها في مقالات في تاريخ الأفكار (بولتمور، 1948)، ص 228- 253، انظر خاصة ص 232 , 234 , 235 , 236. Essays in the History of Ideas

(2) «معنى الرومانسية لمؤرخ الأفكار»، The Meaning of Romanticism for the Historian of Ideas، مجلة تاريخ الأفكار، 2 (1941)، 261. Journal of the History of Ideas.

(3) «الفترات والحركات في التاريخ الأدبي»، الكتاب السنوي للمعهد الإنكليزي«Periods and, English Ins™titute Annual«Movements in Literary of Ideas (نيويورك، 1941)، ص 73- 93، وكتابي نظرية الأدب الذي كتبته بالاشتراك مع أوستن وارن (نيويورك، 1949)، خاصة ص 274 وما بعدها. Theory of Literature.

(4) تعتبر مقالة فرناند بالدنسبرغر المعنونة«كلمة الرومانسي»-مثيلاتها ومرادفاتها«Fernand Baldensperger, «Romantique «ses analogues et— »equivalents التي نشرها في دراسات وتعليقات جامعة هارفرد في الفلولوجيا والأدب، (Harvard Studies and Notes in Philology and 1937)14 Literature)، 13-105، أو في استعراض للموضوع. لكن هذا الاستعراض لا يشتمل على تفسيرات، ولا يمضي إلى ما بعد 1810. أما تاريخ مفهوم الرومانسية في ألمانيا لرتشارد ألمان وهلنه غتهارت Richard Ullman and Helene Gotthard, Geschichte des Begriffs Romantisch« in Deutschland» الذي نشر في برلين عام 1927 في سلسلة الدراسات الألمانية رقم 50، Germanische Studien فمفيدجدا، ويمضي بالقصة حتى ثلاثينات القرن التاسع عشر، ولكن الترتيب مربك ومرتبك. بينما لا يزال كتاب بيرسول سمث أربع كلمات: رومانسي، أصالة، خلاق، عبقرية-,Four Words, Romantic, Origi nality Creative, Genius وهو البحث السابع عشر في سلسلة منشورات الجمعية الإنكليزية النقية (لندن، 1924)، Society for Pure Enclisch والذي أعيد نشره في كتاب كلمات واصطلاحات (بوسطن، 1925، Words and Idioms هو الوحيد حول التطورات الإنكليزية، ولذا فهو قيم من هذه الناحية، غير أن ما يقوله عن بقية القصة في ألمانيا تعوزه الحكمة. أما كتاب كارلا أبولونيو الرومانسي، تاريخ الكلمة (فلورنسة، 1958) فيتناول إيطاليا فقط. Carla Apollonio, Romantico: Storia e Fortuna di una parola.

(5) يتحدث جان شابيلان عن الملحمة الرومانسية romanesque باعتبارها ضربا من الشعر الذي يخلو من الفن عام 1667. وفي سنة 1669 قارن بين الشعر الرومانسي (romanesque) وبين الشعر البطولي. وفي عام 1673 أشار رنيه رلبان إلى الشعر الذي كتبه بلشي وبويياردو وأريوستو باعتباره شعرا رومانسيا romanesque. وقد ترجم توماس رايمر هذا الكلام هكذا:«Romantick Poetry of Pulci, Bojardo, and Ariosto» بعد ذلك بسنة. انظر بحث بالدنسبرغر المذكور ص 22 , 24 , 26.

(6) حول أصول أفكار وارتن وهيرد انظر مراجعة أوديل شبرد لكتاب كلارسا رنكر توماس وارتن Thomas Warton التي نشرها في مجلة الفلولوجيا الإنكليزية الألمانية (JEGP) 16(1917)، 153، ومقالة فكتور م. هام:«مصدر يعود للقرن السابع عشر لبحث هيرد المعنون رسائل عن الفروسية والرومانس»في منشورات الجمعية اللغوية الحديثة (52)PMLA (1937)، ص 820 .-Victor M. Hamm,«A

. Seventeenth. Cen tury Source for Hurd‘s Letters on Chivalry and Romance

(7) الأمثلة مستقاة من لوغن بيرسول سمث، في كتابه المذكور، وانظر كتاب وارتن تاريخ الشعر الإنكليزي History of Englisch Poetry ج3 (لندن، 1781)، ص 241 عن دانني.

(8) أعمال هيردر، تحقيق برنهارت زوفان (برلين 1899)، ج32، ص30. وأنظر أمثلة أخرى عند ألمان وغتهارت.

(9) غوته لإكرمان، في آذار 1830.

(10) أعمال غوته، الطبعة التذكارية، ج38، ص 283.

(11) أفضل تحليل كتب حول الموضوع ما كتبه آرثر و. لفجوي في مقاله»شلر ونشوء الرومانسية الألمانية»Schiller and the Genesis of German«Romanticism الذي نشره أصلا في مجلة ملاحظات لغوية حديثة 1920(35 Modern Language Notes)، 1- 10 , 136- 146، وأعاد نشره في كتابه مقالات في تاريخ الأفكار Essays in the History of Ideas (بولتمور 1948)، ص 207-227.

(12) انظر لفجوي:» معنى اصطلاح (الرومانسية) في أوائل عهد الرومانسية الألمانية«، The Meaning of Romanticism in Early German« «Romanticism ملاحظات لغوية حديثةMLN31 (1916)، 385- 396 , و 32 (1917)، 65- 77، أعيد نشره في مقالات، ص 183- 206. Essays. 206

(13) جوزيف كورنر، رسالة الرومانسية الألمانية إلى أوروبا (أوغسورغ، 1929)، وهو وصف مختصر لاستقبال محاضرات أوغوست فلهلم شليغل خارج ألمانيا .-Josef Korner, Die Boschaft der deutschen .Roman tik an Europa

(14)»يدرس الرومانسي الحياة كما يدرس الرسام ألوانه، والموسيقار أنغامه، والميكانيكي صنعته». الكتابات، من تحقيق ساميول كلوكهوهن ج3، ص263؛ وأنظر«الرومانسية»، ج3، ص74- 75 , 88. ed. Samuel-Kluckhohn Romantik Schriften يعود تاريخ هذه المقاطع إلى عام 1798- 17شظ، لكن لم تر النور إلا عام 1802، حين طبعت كتابات نوفالس بتحقيق ف. شليغل ول. تيك، ج2، ص,Schriften ed. F. Schlegel & L. Tieck.

(15) أعيدت طباعتها في الكتابات المبكرة Jugendschriften لفريدرخ شليغل، بتحقيق ج. ماينر، ج2، ص 220-221 , 365 , 372.

(16) محاضرات حول نظرية الفن الفلسفية، تحقيق و. أ. فوينشه (لايبتسخ، 1911، ص 214 , 217، 221 .-Vorlesungen uber Philosopis che Kunstleche, ed. W. A. Wunsche.

(17) محاضرات حول الفنون الجميلة والأدب، تحقيق ج ماينر (3 أجزاء، هيلبرون، 1884)، أنظر خاصة ج1، ص22. Vorlesungen uber schone Literatur und Kunst, ed. J. Minor.

(18) لم تطبع إلا في الأعمال الكاملة Sammtlische Werke القسم الأول، ج 5 (اشتتغارت 1859)، وكان شلنغ قد قرأ مخطوطة محاضرات شليغل التي ألقاها في برلين.

(19) كان آست قد حضر محاضرات م. ف. شليغل في ينا سنة 1798. ونشرت مقولاته التي تعوزها الدقة كثيرا عام 1911. أنظر الحاشية رقم 16.

(20) أنظر ألمان-غتهارت، ص70 وما بعدها.

(21) يبدو أنها لم تنشر إلا في الأعمال الشعرية باللغة الألمانية لينز باغسن ,Jens Baggesen Poetische Werke in deutscher Sprache ج3 (لايبتسخ 1836). ويضم الكتاب تقديما يخص تاريخ التأليف.

(22) فسفورس (أبسالا 1810) ص 116 , 172- 173. Phosphoros.

(23) بحث في الفرق بين شعر القدماء الكلاسيكي وما يدعي بشعر المحدثين الرومانسي« .
onderscheidend verschil tussen de Klassische Poezy der«Verhandeling over de vraag: welk is het
Werken der Hollandsche Maatschappij»Ouden en de dus genoemde Romantische poezy der nieuweren
382 . van 181, 1823, Fraaije Kunsten en Wetenschappen, 6 (Leyden

(24) أنظر بالدنسبرغر، ص 90.

(25) أعيدت طباعتها في كتاب إدمون إغلي-بيير مارتينو الجدل حول الرومانسية في فرنسا (باريس 1933)، 26-30. وحبذا لو وضعت تكملة لهذه المجموعة الممتازة التي تصل عام 1816 فقط.
.Edmond Eggli-Pierre Martino, Le Debat romantique en France

(26) أفضل استعراض لهذه العلاقات تجده في كتاب كارلو بلغريني سسمندي وتاريخ الأدب في أوروبا الجنوبية (جنيف 1926)،, Carlo Pellegrini II Sismondi e la storia delle letterature dell' Europa meridionale وكتاب الكونتيسة جان دي بانج أوغوست غيوم شليغل والمدام دي ستال Comtesse Jean de Pange, Auguste-Guillaume Schlegel et Madame de Stael (باريس 1938)، وكتاب جان-ر. دي سالي، سسمندي 1773- 1842 (باريس 1932). Jean-R. de. 1842-1773, Salis, Sismondi

(27) أنظر الحاشية رقم 25.

(28) يلخص تعريف كلمة romantique الذي صاغه ي. جوا Jouy . E عام 1816، والذي ورد في كتاب إغلي ص 492 الرأي السائد في عصره حول تاريخها تلخيصا جميلا :«Romantique»: من مصطلحات اللغة العاطفية، يستخدمه عدد من الكتاب لوصف المدرسة الأدبية التي يقودها الأستاذ شليغل. والشرط الأول الذي يطلبه من تلاميذه هو أن يعرفوا أن كتابنا من أمثال موليير وراسين وفولتير هم عباقرة صغار قيدتهم القواعد فلم يرتفعوا إلى مستوى المثال الجميل الذي يشكل البحث عنه مطلب النوع الرومانسي من الأدب، وقد دخل هذا الاصطلاح الجديد كرديف لاصطلاح Pittoresque [منظره مؤثر]، وكان ينبغي أن يظل كذلك، ولكنه سرعان ما انتقل من عالم الوصف الذي وضع التعبير من أجله إلى عالم الخيال».

(29)«ولكن هناك من التخبط في مثل هذه الأشياء الهابطة وهذه الرومانسية ما يجعل المرء يخجل من الانتماء إليها». انظر راينهولد شتايغ، أخيم فون أرنيم والمقربون إليه (شتتغارت، 1894)، ص102،, Reinhold Steig Achim von Arnim und ihm nahe standen الرسالة المؤرخة في فرانكفورت بتاريخ 12 تشرين الأول 1803. وهذه الرسالة لم تذكر في المجموعة الواسعة جدا التي جمعها ألمان وغتهارت ولا أي دارس آخر لتاريخ الاصطلاح.

(30) أوبرمان، الرسالة رقم 87، عن إغلي، ص11 .Obermann.

(31) 19 تموز 1816، انظر إغلي، ص472- 473.

(32) الرسائل الموجهة إلى لوي كروزيه، 28 أيلول، 1 تشرين الأول، 25 تشرين الأول 1816، في المراسلات، تحقيق ديفان (باريس 1934)، ج 4 ص371، وج5، ص 14- 15 . Correspondance. والهوامش الخاصة بشليغل في منوعات شخصية وهوامش تحقيق ديفان (باريس 1936)، ج1 ص 1 311- 326. Melanges intimes et marginalia وأكثرها يميل إلى التجريح والغضب.

(33) رسالة إلى البارون دي ماريست، 14 نيسان 1818، المراسلات، ج5 ص137.

(34) ظهرت أصلا في المشاهد Le Spectateur رقم 24 (1814). ج3 ص145، وأعيد طبعها في كتاب إغلي، ص 243- 256، وبالإيطالية في Lo Spettatore، رقم 24، العدد3، ص140، والظاهر أنها مجلة تناظر المجلة الفرنسية.

(35)«حول ظلم بعض الأحكام الأدبية الإيطالية»(1816)، في مجادلات، تحقيق كارلو كالكاتيرا (تورن، 1923)، ص 36- 38. Polemiche.

(36) في جيوفاني برجت، الأعمال، تحقيق اغيديو بلوريني، ج2 (باري 1912)، ص 91, 20, 21. Giovanni Berchet, Opere.

(37) أنظر بحوث ومحاولات حول الرومانسية (1816-1826)، تحقيق إغيديو بلوريني، ج1 (باري، 1943)، ص252, 358- 359, 363.-Discussioni e Polemiche sul romanticismo ed. Egidio Bellor ini لم يتمكن بلوريني من الحصول على الكتيب الذي نشره بكياريلي. وقد ظهرت الكلمة للمرة الأولى في مقالة كتبها بتزي Pezzi عن قصيدة بايرون الكافر The Giaour في جريدة ميلانو Gazzetta di Milano (كانون الثاني 1818).

(38) المصالح Il Conciliatore، رقم17 (29 تشرين الأول 1818)، ص65-66.

(39)«فكرة أولية عن الشعر الرومانسي»، في المصالح، رقم27، ص65-66.«Idee elementari sulla poesia romantica».

(40) لم ينشر هذان البحثان إلا في عام 1854 و 1922 على التوالي. أنظر راسين وشكسبير، تحقيق ديفان (باريس 1928)، ص175- 267. Racine et Shakespeare.

(41) الرسول الفرنسي (19 تشرين الأول 1822). Courier Francais اقتبسه ب. مارتينو في كتاب الفترة الرومانسية في فرنسا (باريس 1944)، ص27. P. Martino, L'Epoque romantique en France يقول منييه إن سكوت«حل بالنسبة لي مشكلة الرومانسية الكبرى». ويدعو لاكريتيل في تاريخ الأدب والفنون، ج13 (1823)، ص415، Annales de la litterature et des Arts، يدعو شليغل«كونتليان الرومانسية»، مقتبس عن سي. م. دي غرانج الرومانسية والنقد (باريس1907)، ص207 .C.M. Des Granges, Le Romantisme et la Critique.

(42) يضم كتاب رينيه بري تاريخ الرومانسية (باريس 1932) أفضل وصف لما حدث. Rene Bray, Chronologie du romantisme.

(43) ي. ألسن بيرز«اصطلاح الرومانسية في إسبانيا». المجلة الإسبانية. Allison Peers, »The Term Romanticism in Spain,« Hispanique 81 1933 Revue ، ص411- 418. قد أعيد طبع مقالة مونتيجيا في النشرة الخاصة بالدراسات الإسبانية Bulletin of Spanish 1931(8 Studies)، ص144- 149. وأنظر بالنسبة للمراحل التالية كتاب ي. ألسن بيرز، تاريخ الحركة الرومانسية في إسبانيا (جزءان، كيمبرج، 1940) A History of the Romantic Movement in Spain وكتاب غلرمو دياث-بلاها، مقدمة إلى دراسة الرومانسية الإسبانية-Guillermo Diaz-Plaja, Introduccion al estudio del romanti cismo espanol (مدريد 1942).

(44) تيوفيلو براغا، تاريخ الرومانسية في البرتغال (لشبونة 1880)، ص 175 Theophilo Braga, Historia do Romantismo em Portugal.

(45) هذه التواريخ مستمدة من المجموعات الواسعة جدا لمعجم الأكاديمية التشيكية. وأنا مدين بهذه المعلومات إلى كرم المرحوم الأستاذ أنتونين غروند من جامعة مازاريك في بيرنو، تشيكوسلوفاكيا.

(46) الشعر، تحقيق ج. كالتباخ (كراكوف 1930)، ص45, 51. Poezje.

(47) آراء بوشكين في الأدب، تحقيق ن. ف. بوغوسلوفسكي (موسكو-لننغراد، Pushkin o Literature, ed. N. V. Bogoslovsky 1934)، ص15, 35, 41، إلخ. وقد طبعت مراجعة فيازمسكي التي نشرها

في مجلة ابن الوطن (1822) Syn otechestva في مجموعة الأعمال الكاملة، ج1(بيترسبرغ 1878)، ص73- 78 Polnoe Sobrante Sochinenii.

(48) إدنبره 1804، ص47 من صفحات التقديم.

(49) مقالات في سلسلة من الرسائل Essays in a Series of Letters (لندن 1805).

(50) كتابات كولرج في النقد الشيكسبيري Shakespearean Criticism تحقيق توماس م. ريزر(كيمبرج، ماساشوستس 1930) 1/196-1 198، 2 / 265، وكتابات نقدية متنوعة، Miscellaneous Criticism تحقيق ت. م. ريزر(كيمبرج، ماساشوستس 1936)، ص7، 148. وقد قال كولرج نفسه إنه تلقى نسخة من محاضرات شليغل يوم 12 كانون الأول 1811. أنظر رسائل كولرج غير المنشورة Unpublished Letters تحقيق إيرل ل. غرغز(لندن 1932)، 2 / 61- 67. وتضم مخطوطة لهنري كراب روبنسون كتبها حوالي عام 1803، عنوانها«تحليل كانت للجمال»(موجودة الآن في مكتبة وليمز بلندن) التمييز بين الكلاسيكي والرومانسي. أنظر كتابي عمانوئيل كانوا في إنكلترة (برنستن 1931)، ص 158.- Immanu el Kant in England.

(51) مجلة إدنبره، 22 (تشرين الأول 1813)، ص198- 238،-Edin burgh Review، والمجلة الشهرية 72(Monthly Review 1813)، ص421- 426، و 73 (1814)، ص 63- 68، 352- 365، وخاصة ص 364.

(52) المجلة الفصلية، 20 (كانون الثاني 1814)، ص 355- 409 .-Quar tery Review. ولست أعرف اسم المؤلف، واسمه ليس مذكورا في قائمة كتاب المجلة المنشورة في مجلة الجنتلمان Gentleman's Magazine (1844) ولا في كتاب نقد المحافظين في المجلة الفصلية (نيويورك 1921) الذي كتبه و. غريهم. Quarterly Review W.Graham, Tory Criticism in the

(53)شباط 1816، وقد أعيد طبعها في الأعمال الكاملة، تحقيق هو61/57-99
Complete Works, ed. Howe.

(54) هناك أمثلة أخرى في المقالة التي كتبها هربرت وايزنغر بعنوان«معالجة الإنكليز لمشكلة الكلاسيكية والرومانسية»في الفصلية اللغوية الحديثة، 7 (1946)، ص477- 488. Herbert Weisinger, «Englich-Treatment of the Classical-Romantic Problem,»in Modern Language Quarterly

(55) صدرا في 20 نيسان 1819 و23 تشرين الأول 1818.

(56) لندن 1821، ص57 من صفحات التقديم.

(57) أنظر بحثي المفصل«مكانة دي كوينسي في تاريخ الأفكار»في الفصلية الفلولوجية-De Quincey's (Status in the History of Ideasm Phlological Quarterly،23(1944) ص248-272.

(58) هناك نسخة من كتاب حول ألمانيا De L'Allemagne يضم تعليقا طويلا لبايرون في مكتبة هارفرد. وقد أرسلت المدام دي ستال إلى بايرون نسخة من محاضرات شليغل Lectures. أنظر رسائل بايرون ويومياته، Letters and Journals تحقيق اللورد بروثرو، 2 /343. وأنظر الرسائل 191/ 5- 193 بشأن محاضرات فريدرخ شليغل. وأنظر الرسائل أيضا، 5/ 100-104 بشأن إهداء مسرحية مارينو فالييري، Marino Falieri تاريخ 17 تشرين الأول 1820. والرسالة التي أرسلها بايرون إلى مري بشأن بولز، 5 /553-554، وأنظر الهامش. أما مخبر الشرطة فتجد الخبر عنه بتاريخ 10 أيلول 1819 مقتبسا في الرسائل، 4 / 462.

(59) في المجلة الشهرية الجديدة(1823)3 New Monthly Magazine، ص 522-528، بتوقيع Y.I. وأنظر دورس غنل، ستندال وإنكلترة (باريس 1909)، ص162- 163 Doris Gunnellm Stendhal et Im Angleterre

(60) دفتران للملاحظات، تحقيق سي. ي. نورتن. Two Notebooks ed C.E. Norton (نيويورك 1898)،

ص111، متفرقات Miscellanies (لندن 1890)، 1 /45 و 3/71. قارن أيضا 2/276. أما القاموس الإنكليزي الجديد NED فيعطي أمثلة متأخرة جدا لتواريخ ظهور الكلمة لأول مرة: 1882 لكلمة a romantic، و1830 لكلمة romanticist، و 1844 لكلمة romanticism.

(61) دراسات أدبية، تحقيق ر. ه. هتن (لندن 1905)، 1/1 23 و 2/341.. Literary Studies ed.R.H. Hutton

(62) مرجع كامل (نيويورك 1867)، ص290 وما بعدها، 316, 341, 348, 415 AComplete Manual

(63) ط2، إدنبره 1852، ست محاضرات ألقاها في 1850-1851، قارن ص17, 117, 213.

(64) لندن 1863، ألقيت المحاضرات في دبلن.

(65) مقدمة كتاب عينات من الشعراء الإنكليز المتأخرين (لندن 1807)، ص29 و 32 من التقديم. Specimens OF the Later English Poets.

(66) ص83.

(67) وردزورث، الأعمال النثرية، تحقيق غروسارت، 2 / 118, 124. Prose Works ed. Grosart.

(68) مراجعة لتحقيق سكوت لأعمال سويفت في مجلة إدنبرة، أيلول 1816، Edinburgh Review Contributions to Edinburgh Review.أنظر مساهمات في مجلة إدنبرة Contributions to Edinburgh Review (ط 2، لندن 1846)، 1 /158, 167.

(69) لندن 1817، ص600.

(70) مجلة بلاكوود، 4(1818)، ص 264-266. Blackwood's Magazine.

(71) في«بحث في الدراما». Essay ON Drama نشره في الموسوعة البريطانية Encyclopedia Britannica الملحق، 3 / 1819، وأنظر الأعمال النثرية المتفرقة (إدنبرة 1834)، 6 / 380. Miscellaneous Prose Works.

(72) الأعمال، الطبعة المئوية (لندن 1899) Works، قصص الرومانس الألمانية، 1 / 261. German Romance.

(73) في طبعة جديدة من شعر الحدود الأسكتلندية (1830)، تحقيق ت. هندرسن Minstrelsy Of the Scottish Border (نيويورك 1931)، ص 535- 562، خاصة ص 549-550. وأنظر بالنسبة إلى فلخ كتابي عمانوئيل كانت في إنكلترة Immanuel Kant in England. (برنستن 1931)، ص11-15.

(74) مجلة إدنبرة، حزيران 1831. أعيد نشر المراجعة في مقالات نقدية وتاريخية Critical and Historical Essays. (طبعة إفريمان)، 2 / 634- 635.

(75) ألقيت المحاضرات في 1830-1831.

(76) في أعمال كوبر الكاملة، تحقيق سذي، 3/ 109, 142. The Works OF Cowper, ed. Southey.

(77) الفصلية الفلولوجية، 22 (1943)، ص143، في مراجعة لمقالة كتبها كرتس د. برادفرد وستورت غزي براون بعنوان«حول تدريس عصر جونسون».«On Teaching the Age of Johnson» في مجلة اللغة الإنكليزية على مستوى الكلية، 3(1942)، ص 650-659. College English.

(78) في التاريخ الأدبي لإنكلترة، تحرير أ. سي. بو (نيويورك 1948)، ص971، الحاشية. A.Literary History of England, ed.A C. Baugh. والجزء المقصود يحمل عنوان«تفكك الكلاسيكية»، والفصل هو«اتجاهات تتضح معالمها»، وهما تعبيران يلمحان إلى مناهضتهما لفكرة التمهيد للرومانسية.

(79) لندن 1924، ص 72, 172. الأسطر 209- 213, 385- 389 من قصيدة داير اعتبرها الكاتب رومانسية.

(80) أنظر مثلا الأجزاء الكلاسيكية الزائفة والرومانسية من قصيدة«الفصول»لتومسن.J.E Anwander, Pseudoklassizistisches und Roman tisches in Thomsons Seasons من تأليف ج. ي. أنفاندر (لايبتسخ 1930)، وكتاب صامويل جونسون كناقد في ضوء الكلاسيكية الزائفة والرومانسية من تأليف زيغن كرستياني (لايبتسخ 1931). Sigyn Christiani, Samuel Johnsons als Kritiker im Lichte von Pseudo-Liassizismus und Romantik.

(81)«المطران هيرد: تفسير جديد»، منشورات الجمعية اللغوية الجديدة، 58 (1943)، ص. 450- 45 . «A Reinterpretation»Bishop Hurd.

(82) تحقيق إيدث مورلي (أكسفرد 1911)، ص 115, 128. Letters on Chivalry and Romance, ed. Edith Morley.

(83) هذا ما اقترحه لويس لاندا في الفصلية الفلولوجية، 22 (1943)، ص 147. Philological Quarterly قارن بيير مورو: كلاسيكية الرومانسيين (باريس 1932 Pierre Moreau, Le Classicisme des romantiques.

(84) في التناظر المخيف: دراسة لوليم بليك (برنستون 1947)، خاصة ص167.-,Northrop Frye Fearful Symmetry. A Study of Wel liam Blake

(85) قارن البحث الأوفى للموضوع في كتابي نشأة التاريخ الأدبي الإنكليزي Rise of English Literary History (جابل هل 1941)، خاصة ص 185- 186.

(86) روح عصر غوته، محاولة لتطوير التاريخ الأدبي للكلاسيكية والرومانسية تطويرا مثاليا. (5 أجزاء، لايبتسخ 1923-1957). H.A.Korff Geist, der Goethezeit. Versuch einer ideellen En twicklung. der Klassisch-romantischen Literaturgeschichte.

(87) إلى ريمر، في الأحاديث، تحقيق ف. بيدرمان (لايتسخ1909)، 505/,1 Gesprache,ed, Biedermann وانظر نظرية الألوان، Farbenlehre الجزء التعليمي، المقطع رقم 751. الطبعة التذكارية، 40 / 87.

(88) كورت رخارد مويلر: الظروف التاريخية لمفهوم الرمز عند غوته في موقفه من الفن (لايبتسخ 1937). Curt Richard Muller, Die geschich tlichen Voraussetzungen des Symbolbegriffs in Goethes Kunstanschauung وموريس ماراش: الرمز في فكر غوته وأعماله (باريس 1960).-,Maurice Marache Le Symbole dans la pen see et l'oeuvre de Goethe.

(89) الشعر والحقيقة، الطبعة التذكارية، 23 /361, وما بعدها. Dichtung und Wahrheit. وقد جاءت الفكرة من تاريخ الكنيسة والهرطقة-Kir chen-und Ketzergeschichte [للاهوتي البروتستنتي غتفريد آرنولد [(1666- 1714) الذي ظهر ما بين عامي 1699- 1700].

(90) انظر ما يدعى«بالدراسة الفلسفية». Philosophische Studie التي كتبها في 1784- 1785 ونشرت عام1891. انظر الأعمال الكاملة Samtliche Werke الطبعة التذكارية، تحقيق إدورد فون درهلن، 39 / 6- 9. وانظر أيضا كورف، 3 / 35-36.

(91) عنوان كتاب ي. م. بتلر (كيمبرج 1935).

(92) انظر هاري لفن: العمود المكسور: دراسة للهلينية الرومانسية .Harfy Levin, The Broken Column A Study In Romantic Hellenism (كيمبرج، ماساشوستس 1931) وبرنارد د. سترن: نشأة الهلينية الرومانسية في الأدب الإنكليزي 1732- 1786 (مناشا، وسكونسن، 1940). The Rise of Romantic Hellenism، in English Literature .Bernard H. Stern

(93)«حديث إيطالي دخل الشعر الرومانسي»(1818). «Discorso di un Italiano intorno alla poesia

romantica نشر لأول مرة في كتاب ليوباردي، كتابات متنوعة غير منشورة (1906). Leopardi, scritti vari inediti.

(94) انظر بشكل خاص فالتر ريم: الهلينية وعصر غوته: تاريخ معتقد-Walth er Rehm, Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens (لايبتسخ، 1936). وانظر بشأن التطورات الفرنسية، كتاب هنري بير تأثير الآداب القديمة على الأدب الفرنسي الحديث: ما توصل إليه الباحثون- L'Innuen6e des litteratures antiques sur la littera ture francaise moderne. Etat des travaux (نيوهيفن, 1941)، وخاصة ص 63 والمصادر المذكورة هناك.

(95) انظر جوزيف كورنر: رومانسيون وكلاسيكيون: الأخوان شليغل وعلاقتهما بشلر وغوته (برلين 4291). josef Korner, Romantiker und Klas siker. Die Bruder Schlegel in ihren Beziehungen zu Schiller-und Goethe.

(96) كما في كتاب رخارد بنز: الرومانسية الألمانية (لايبتسخ، 1937).-Rer trud Benz, Deutsche Romantik

(97) أنظر غرترود زاتلر: الأغنية الألمانية في الرومانسية الفرنسية Gertrud Sattlerm Das deutsche Lied in der franzosischen Eomantik (بيرن 1932).

(98) انظر أندريه مونلون: فترة التمهيد للرومانسية الفرنسية (غرنوبل 1930) Monglond, Le Preromantisme francaise ج1، ص 10 من التقديم.

(99) أنظر إميل فاغيه: تاريخ الشعر الفرنسي في عصر النهضة والفترة الرومانسية Emile Faguet, Histoire de la Poesie francaise de la renaissance au romantisme (باريس، دون تاريخ)، 2 / 145 , 171 وما بعدها، 3/185. وأنظر كتاب تاريخ مختص للأدب الفرنسي (باريس، دون تاريخ)، ص100-101،-petite Histoire de la Litter ature francaise وفردنان، ونتيير: مناقشات [مسرح] الأوديون: عصر المسرح الفرنسي Conferences de L'odeon. Les Epoques du theatre francais (باريس 1901)، ص179.

(100) بيير تراهار: أساتذة العاطفية الفرنسية في القرن الثامن عشر pierre Trahard, Les Maitres de la sensibilite francaise au XVIIIe 4(siecle أجزاء، باريس1931- 1933)، ومونلون، في المصدر المذكور.

(101) دانيل مورنيه: الشعور نحو الطبيعة في فرنسا من جان جاك روسو إلى برناردان دي سان بيير (باريس 1907).-Daniel Mornet, Le Senti ment de la nature en France de J.-J. Rousseau a Bernardin de St. Pierre غلبرت شنار: أميركا والبحث عن الغرابة (باريس 1911). Gilbert Chinardm L'Amerique et le review exotique.

(102) المصادر الغيبية للرومانسية (جزآن، باريس 1928). Les Sources Occultes du romantisme

(103) جان جاك روسو وأصول العالمية الأدبية (باريس 1895).. ل-. ل Rousseau et Les Origines du cosmopolitisme litteraire وكتب إرفنغ بابت وبيير لاسير والبارون سيليير.

(104) النظرة العالمية المناهضة للفلسفة عند حركة العصف والضغط الفرنسية (1760, 1789)، (برلين، 1934). Das Antiphilosophische Weltbild des franzosischen Sturm und Drang.

(105)«لا بد أن نمثل الأرض تمثيلا رائعا بواسطة صورة رمزية هي عبارة عن حيوان هائل يعيش ويموت ويتغير ويصيبه الدوران والحمى والاضطراب في مجرى دمه». أنظر الأعمال، تحقيق هنري كلوار، (باريس، 1927) 1/161 -162.

(106) تحقيق ج. ميشو (باريس، 1911) 132/1، الرسالة 36.

(107) أنظر ألبير بيغان، الروح الفرنسية والحلم (باريس 1946)، ص 332- 333. Albert Beguin, L'Ame romantique et le reve.

(108) أنظر فالتر مونش: شارل نودييه والأدبين الألماني والإنكليزي (برلين،- Walter Monch, Charles Nodier und die deutsche und englis che Literatur.

(109) يتتبع بيير موريس ماسون في أعمال وأساتذة. P.M.Masson Oeuvres et maltres (باريس 1923) تطور لامارتين البطيء باتجاه الرمزية الرومانسية. ويدرس ألبرت ج. جورج في كتاب لامارتين والاتفاقية الرومانسية (نيويورك، 1940) Albert J. George, Lamartine and Romantic Unanimiam تحت هذا الاصطلاح الذي يجافي التسلسل الزمني الأدلة التي تثبت أحادية الشاعر وإيمانه بوحدة الوجود، إلخ. الاتفاقية Unanimism اصطلاح أطلقه جول رومان عام 1903 على فكرة المشاركة الإنسانية في الحياة والإيقاعات الجماعية وما يجمع شملها من وعي. وقد أطلق الاصطلاح أحيانا على كتابات مؤلفين من القرن التاسع عشر من أمثال هوغو ووتمن وزولا ممن وجدوا أن هذه الأفكار تتمثل في كتاباتهم. المترجم.

(110) يوميات شاعر، تحقيق ف. بالدنسبرغر (لندن، 1928)، ص17، 136. Journal d'un Poete, ed.F. Baldensperger.

(111) فم الظل، تحقيق هنري باريسو، المقدمة بقلم ليون بول لافارغ (باريس 1947). لLa Bouche dOmbre, ed. Henri Parisot, Preface by Leon-Paul Lafargue.

(112) عن كتاب هربرت ج. هنت، الملحمة في فرنسا في القرن التاسع عشر Herbert J. Hunt, The Epic in Nineteenth Century France (لندن، 1941)، ص282، 193.

(113) بلزاك (بون، 1923). E.R.Curtius, Balzac

(114) لوي لامبير، القطعة 16. Louis Lambert

(115) كورتسيوس، بلزاك، ص69- 7ط Oeuvre, ed.H. Clouard

(119) أوريليا، ترجمة رتشارد أولدنغتن (لندن، 1932)، ص51- 52. Aure lia, trans. Richard Aldington-

(120) أنظر جورج بواس، الفلسفات الفرنسية في الفترة الرومانسية (بولتمور، 1925)، ص 73. George Boas, French Philosophies of the Romantic Period.

(121) البابا Le Pape في الأعمال 4/541 Oeuvre، عن فيات، 2/80.

(122)«نبوءات البراءة» Auguries of Innocence شعر وليم بليك ونثره Poetry and Prese of William Blake تحقيق جفري كينز (نيويورك، 1927)، ص118.

(123) هذا هو وصف ولتر جاكسن بيت في، من الكلاسيكية إلى الرومانسية Walter Jackson Bate, From Classic to Romantic (كيمبرج، ماساشوستس، 1946)، ص113.

(124) أ. أ. رجردز، كولرج حول الخيال (لندن، 1935)، ص145. I.A.Richards, Coleridge on Imagination

(125)«من أجل الجنسين: أبواب الفردوس»، بليك، ص 752. «For the Sexes: The Gates of Paradise»

(126) كما حاول آرثر بيتي في كتاب وليم وردزورث: مذهبه وفنه في علاقاتهما التاريخية (ط2، مادسن، 1927). Arthur Beatty, William Wordsworth: His Doctrine and Art in their Historical Relations

(127) المقدمة، 14/190 وما بعده. Prelude

(128) 21 كانون الثاني 1824. في الرسائل: السنوات المتأخرة، تحقيق أرنست دي سلنكورت (أكسفورد)، 1/134- 135. Letters: Later Years, ed. E. de Selincourt

(129) قصيدة الشيخ الملاح: مع مقالة لروبرت بن وارن (نيويورك، 1946). The Rime of the Ancient Mariner: With an Essay by Robert Penn Warren

(130) السيرة الأدبية Biographia Literaria، تحقيق جون شوكرس (أكسفورد،1907)،2/12. وقد اقتبسها ت. س. إليوت في مقالة«أندرو مارفل»(1921)«Andrew Marvell»، التي أعيد طبعها في مقالات مختارة Selected Essays (لندن، 1932)، ص 284. كذلك كتاب أ. أ. رجردز، مبادىء النقد الأدبي (لندن، 1924)، ص 242. Principles of Literary Criticism وقد كررت منذ ذلك الحين حتى ملها الناس.

(131) فسر كولرج كلمة Einbildungskraft باعتبارها تعني In-Eins-Bildung. ولكن السابقة ein لا علاقة لها ب in-eins.

(132) 15 كانون الثاني 1804. في الرسائل Letters، تحقيق إرنست هـ. كولرج (لندن، 1890)، 2/450.

(133) النقد الأدبي والفلسفي لشلي، تحقيق جون شوكرس (لندن، 1909)، ص131، 155، 153. Literary and Philosophical Criticism.

(134) رسالة إلى بنجمن بيلي بتاريخ 22 تشرين الثاني1817، في الرسائل تحقيق م. ب. فورمن (ط4، لندن، 1952)، ص67.

(135) فكر جون كيتس The Mind of John Keats (أكسفرد، 1926)، ص126.

(136) رسالة إلى ت. بتس، 22 تشرين الثاني 1802، بليك Blake، ص 1068.

(137) ن. م. ص 1026 (كتبت عام 1826).

(138) رسالة إلى ت. بتس، 2 تشرين الأول 1800، ن. م. ص 1052.

(139) س. فوستر ديمن: وليم بليك (بوسطن، 1924)، William Blake وليم سي. برسفال:«حلقة المصير»لوليم بليك (نيويورك، 1938). «William C. Percival, William blake's «Circle of Destiny مارك شورر: وليم بليك (نيويورك، 1946) Mark Schorer, William Blake نورثرب فراي: التناظر المخيف: دراسة لوليم بليك (برنستون، 1947). Northrop Frye, Fearful Symmetry: A Study of William Blake

(140) هناك بحث ممتاز لهذا الموضوع في كتاب جوزيف وارن بيج: مفهوم الطبيعة في الشعر الإنكليزي في القرن التاسع عشر (نيويورك، 1936). -Beach, The Concept of Nature in Nineteenth Century En glish Poetry وفي كتاب ريموند هـ. هيفنز: فكر شاعر (بولتمور، 1941) R.D.Havens, The Mind of a Poet

(141) المقدمة، 6/636 وما بعدها. Prelude

(142) المقدمة، 12/276- 277. Prelude

(143) مقدمة النزهة Excursion. الأعمال الشعرية، تحقيق إرنست دي سلنكورت وهلن داربشر (أكسفورد، 1949)، 5/5 Poetical Works,ed.E. de Selincourt and H. Darbishire

(144) من«قيثارة الهواء» The Eolian Harp و«ثلج في منتصف الليل» Frost at Midnight و«مصير الشعوب» The Destiny of Nations و«الاكتئاب» Dejection، أنظر القصائد، تحقيق إرنست هـ. كولرج (أكسفرد، 1912)، ص101- 102، 132، 242، 365. Poems, ed.E H. Coleridge

(145) ليست مقالة نظرية الحياة The Theory of Life أكثر من توقيعات من قطع مترجمة. أنظر فري نيدكر:«ملاحظات أولية للطبعة الجديدة من (نظرية الحياة) لصامويل تيلر كولرج».-Henri-Nidecker, Praeliminarium Zur Neuausgabe der Abhand lung uber Lebenstheorie (Theory of Life) von Samuel Taylor Coleridge

تقرير الكلية الفلسفية التاريخية في جامعة بازل-Bericht der Philosophisch-historischen Fakultat der Universitat Basel (بازل، 1927)، 7/5- 12.

(146) هناك الكثير من الأدلة في كتاب كارل غريبو: نيوتن بين الشعراء: استخدام شلي للعلم في بروميثيوس طليقا (جابل هل، 1930). C.Grabo, A Newton among Poets: Shelley's Use of Science in Prometheus Unbound

(147) أدونيس، البيتان رقم 462-463. Adonais

(148) الكتاب الثاني، الأبيات 181- 190، 189، 212، 228- 229.

(149) تشايلد هارولد، النشيد الثالث، المقطعان 72، 90. Childe Harold

(150) بيركلي، 1942. Josephine Miles, Wordsworth and the Vocabulary of Emotion

(151) المزهرية حسنة الصنع The Well Wrought Urn (نيويورك، 1947).

(152) مرجع رجل الدولة The Stateman's Manual في الأعمال الكاملة Complete Works, ed Sheld تحقيق شد (نيويورك، 1853)، 437/1- 438، و. ك بفيلر:«كولرج ورسالة شلنغ حول آلهة ساموثراكي»W.K. Pfeiler,« Coleridge and Schelling's Treatise on the Samothracian Deities ملاحظات لغوية حديثة 1937(5 2 Modern Language Notes)، ص162-165.

(153) نيويورك، 1946.

(154) حول رموز شلي أنظر أ. ت. سترونغ: ثلاث دراسات حول شلي (لندن، 1921)، A.T.Strong, Three Studies in Schelly ومقالة وليم بتلر ييتس في كتاب أفكار الخير والشر (1930). W.B.Yeats, Ideas of Good and Evil

(155) بروميثيوس طليقا، الفصل الثالث، المشهد الثالث، البيتان 113-114. Prometheus Unbound

(156)«السرنادة الهندية»«The Indian Serenade» و«أود للريح الغربية»«Ode to the West Wind»

(157) لندن، 1939 Wilson Knight, The Burning Oracle

(158) لا شك في أن مقالة وليم ك. ومست الممتازة«بنية صور الطبيعة الرومانسية»-W.K. Wimsatt,«The Structure of Romantic Nature Imagery» التي نشرت في كتاب عصر جونسن: مقالات مهداة إلى جونسي ب. تنكر.. The Age of Johnson: Essays Presented to C B. Tinker (نيوهيفن، 1949)، ص291-303، تدعم ما أرمي إليه.

(159) أنظر كتابي عمانوئيل كانت في إنكلترة (برنستن، 1931). Immanual Kant in England

(160) الطبعة التي حققها وليم سي، هازلت (لندن، 1871)، ص11، 27 (الحاشية).

(161) غناء الشعراء: قديما وحديثا (غلاسغو، 1827)، ص 5 من المقدمة. Minstrelsy: Ancient and Modern

(162) مثلا كتاب جينا مارتجياني، الرومانسية الإيطالية لا وجود لها (فلورنسة، 1908) Gina Martegiani, Il Romanticismo italiano non esiste

(163) تنتهي القصيدة هكذا:

وهكذا تغرق أفكاري

ذاتها في هذه اللانهاية الهائلة،

وما أجمل الغرق في هذا البحر.

وبالنسبة لليوباردي أنظر كتاب ك. فوسلر: ليوباردي، K.Vossler Leopardi (ميونخ، 1923)، ص192.

(164) تاريخ الحركة الرومانسية في إسبانيا (جزءان، كيمبرج، 1940). Allison Peers, A History of

the Romantic Movement in Spain

(165) أنظر على وجه الخصوص كتاب ألبرت نلسون: الرومانسية السويدية. الاتجاهات الأفلاطونية. كلغرن، فرانتزن، إلغشتروم، هامرشولد، أتربورن، شتاغنيليوس، تغنر، رايدبرغ (لند، 1916).. Albert Nilsson, Svensk Romantik. Den Platonske Stromingen-Kellgren-Franzen-Elgstrom-Hammerskold-Atter born-Stagnelius-Tegner-Rydberg

(166) أنظر توماس ج. مازاريك: روح روسيا. T.G.Masaryk, The Spirit of Russia (جزءان، لندن، 1919)، ديمتري ججيفسكي: هيغل في روسيا (باريس، 1939). Dimitry Chizhevsky, Hegel‘ v Rossii

(167) قصص رومانسية Romanticheskie Povesti (لننغراد، 1929).

(168) فكتور جيرمنسكي: فاليري بريوسوف وتراث بوشكين (بتروغراد، 1922) Viktor Zhirmunsky, Valeri Bryusov i nasledie Pushkina وبورس آيخنباوم:«مشكلات بويطيقا بشكين».«Boris Eikhenbaum,» Problemy Poetiki Pushkina في من خلال الأدب Skvoz’ Literaturu (لننغراد، 1924).

(169) ميخائيل و. غرشنزون: حكمة بوشكين-. Gershenzon, Mud rost‘ Pushkina (موسكو، 1919)، رومان ياكبسن:«التمثال في رمزية بوشكين». Roman Jakobson, «Socha v smbolice Puskinove» Slovo a Slovesnost الكلمة والفنون الجميلة 3 (براغ، 1937)، ص2- 24.

(170) أنظر مقالتي:«ماخا وبايرون».«Macha and Byron» المجلة السلافية Slavonic Review 15 (1937)، ص400-412.

(171)«معنى الرومانسية لمؤرخ الأفكار»«The Meaning of Romanticism for the Historian of Ideas» مجلة تاريخ الأفكار Journal of the History of Ideas (1941)، ص261.

# 5 الرومانسية ثانية (*)

استثارت المقالة السابقة كثيرا من التعليقات، وقيل الكثير، بصورة مستقلة عنها، لدعم ما تقوله عن طبيعة الرومانسية ووحدتها ولتعديله. وقد تكون العودة إلى الموضوع أمرا مرغوبا فيه.

لم يدافع لفجوي عن مقولته، ولكنه عاد فأكدها. ففي مقدمة لكتابه الصغير العقل والفهم والزمن (1961)[1] الذي يحلل فيه بعض أفكار شلنغ وياكوبي وشوبنهاور وبرغسن، أعاد لفجوي نشر المقاطع الأساسية من مقالاته السابقة لتبرير تفاديه تسمية هؤلاء الفلاسفة رومانسيين. وعلق رونالد س. كرين الذي كنت استشهدت بكلام منه يستخف فيه ب «قصص الجنيات الخاصة بالكلاسيكية المحدثة والرومانسية في القرن الثامن عشر»[2] بشيء من التفصيل على مقالتي لم يعترض فيه على التعميمات التاريخية التي يمكن أن تصف التغيير الذي حصل بما اخترته أنا من اصطلاحات، ولكنه وصف «ولعي بالوحدة» بالمغالاة. وطالب «بالبرهان الحرفي» وأراد مني أن أبين التشابه بالمعنى الحرفي بين الخيال والطبيعة والرمز في جميع الكتاب الذين بحثتهم[3]. وبذا يكون كرين قد كلفني بما لا أطيق: فلست أفهم كيف يمكن لأي إنسان أن يثبت التطابق

الحرفي بدون أي اختلافات فردية. إذ أن مثل هذا الكلام يتطلب حقبة لا تنوع فيها لا وجود لها في أي وقت في التاريخ. أما أنا فقد حاولت في كل كتاباتي أن أتحدث بانتظام عن مفهوم للفترة التاريخية يسمح للبقايا من العصور السابقة ولاستباقات العصور اللاحقة بالوجود. إن الفترة تتطلب التغلب (وليس الحكم الدكتاتوري المطلق) الذي تحرزه مجموعة من المعايير تزودنا بها-في حالة الرومانسية-المفاهيم المتشابهة، أو المتوازية التي هي الخيال والطبيعة والرمز والأسطورة. أنا راض بقبول كرين لمثل هذه التعميمات، وأسلم بأن لفجوي تعامل في سلسلة الوجود الكبرى وفي بعض ما كتبه بعده من مقالات مع مفاهيم «كالعضوية والدينامية والتباينية»، التي تصف ما يدعى عادة «رومانسيا». ولا يحل إحجام لفجوي في كتابه الجديد عن شلنغ عن استعمال ذلك المصطلح شيئا.

وقد حاول مورس بكم Peckham في مقالة معروفة عنوانها «نحو نظرية رومانسية»، (1951)[4] أن «يوفق»، فيما يقول، «بين لفجوي ويليك، وأن يوفق لفجوي مع نفسه» باستخدام مفهوم «الدينامية العضوية» وحده لتعريف الرومانسية. وهذا يعني أن بكم يقبل مفهوم الطبيعة والخيال كما ورد في مقالتي ويسقط الرمز والأسطورة من الحساب. لكن بكم يدخل مفهوما جديدا هو «الرومانسية السلبية»،أي الرومانسية البائسة العدمية. ويقول إن الرومانسية الإيجابية لا تناسب بايرون، بل تناسبه الرومانسية السلبية. ويزعم بكم أنني عاجز عن مجابهة هذه الظاهرة. لكنني لا أفهم ماذا نكسب حين ندعو الحالات الذهنية المألوفة-كتلك التي تشير لها تعابير مثل «تعب كلها الحياة»، «مرض القرن»، التشاؤم-حين ندعوها «رومانسية سلبية». فهذا حل لفظي أكثر: كتسميتنا للمذهب الطبيعي «بالرمزية السلبية»، أو للرمزية «بالطبيعة السلبية». أما نحن الذين بينا تماسك الآراء التي سميناها-أنا وآخرون-رومانسية، بكل عضويتها، واستعمالها للخيال الخلاق، ووسائلها التعبيرية المعتمدة على الرمز والأسطورة-فقد استبعدنا العدمية والاستلاب من تعريفنا لها. فمن يعتبر الطبيعة ميتة أو عدوة للإنسان، ويعتبر الخيال قوة ربط وتجميع، ولا يستخدم الوسائل الرمزية والأسطورية للتعبير لا يكون رومانسيا بالمعنى الذي ندعو فيه وردزورث ونوفالس وهوغو رومانسيين.

غير أن مورس بكم غير رأيه منذ 1951. وتخلى في مقالة جديدة عنوانها

«نحو نظرية رومانسية: اعتبارات جديدة»(1961)[5] عن أفكاره السابقة وأحل محلها تاريخا ثقافيا فخيما للعصر الحديث طوره في كتاب عنوانه ما وراء النظرة المأساوية (1962)[6]. وقد أخذ يدعو الرومانسية بالتنويرية بسبب إعجابه فيما يبدو بكتاب إرنست توفسن الخيال كوسيلة للنعمة الإلهية: لوك واستطيقا الرومانسية (1960)[7]. غير أن توفسن رغم جودة ما يقوله عن تأثيرات لوك على الإستطيقا البريطانية في القرن الثامن عشر عجز عن إثبات أن الخيال كان يعتبر وسيلة للنعمة الإلهية في ذلك الوقت. على أن رفض تراث لوك دليل حاسم لصالح الإستطيقا الرومانسية بالذات. وكل ما احتاجه للتدليل على ذلك هو الإشارة إلى رفض كولرج للوك وإلى رأي شلنغ في «حيونات» لوك التي رواها عنه هنري كراب ووبنسن [8]. غير أن بكم يؤمن الآن بأن جوهر الرومانسية يكمن في فرض النظام على الفوضى، وهو ما يمكن أن نسميه بالذاتية البطولية المعادية للميتافيزيقا والتي تذكرنا بما كتبه برتراند رسل تحت عنوان «عبادة الحر» أكثر مما تذكرنا بآراء وردزورث وفريدرخ شليغل أو لامارتين. أما اعتبار بكم لكانت بأنه براغماتي فليس هناك ما يبرره. فهو يقول «إن الرومانسية تعلمت من كانت أن بإمكانها الاستغناء عن الميتافيزيقا وإن بإمكانها استخدام أي ميتافيزيقا، أو أي فرضية عن العالم باعتبارها كناية عليا». لكنني لست أعرف كاتبا واحدا في أواخر القرن الثامن عشر، أو أوائل القرن التاسع عشر ينطبق عليه هذا الوصف. فمن الذي رفض إمكانية الميتافيزيقا إذن أو عاملها ككناية عليا؟ حتى فريدرخ شليغل لم يفعل ذلك رغم أن نظريته الخاصة بالمفارقة عرضته لتهمة الإيمان بالاحتمالية والانتهازية والإستطيقية. أخشى أن اعتبارات بكم الجديدة لا تضيف شيئا لتعريف الرومانسية تعريفا أفضل، ولذا فإنه أصاب حين تفادى الكلمة في كتابه ما وراء النظرة المأساوية.

إن قراءتنا لبكم تغرينا بالتخلي عن قضيتنا يائسين، وبالتسليم للفجوي أو حتى لفاليري الذي يحذرنا من استحالة التفكير الجاد باستخدام كلمات مثل الكلاسيكية والرومانسية والإنسانية والواقعية «لأن المرء لا يسكره أو يروي ظمأه الاسم التجاري الملصق على القنينة»[9]. لكن هذه الاصطلاحات ليست أسماء تجارية طبعا، ولكل منها دائرة من المعاني تختلف عن [بيرة]

بابست بلو ربن، أو [نبيذ] ليبفرا ونملخ. والمناطقة المعاصرون يقولون لنا إن كل التعريفات لفظية، وإن المتكلم يشترطها. ولا شك في أننا لا نستطيع منع الشيوعي من وصف الدكتاتورية بأنها ديموقراطية شعبية، ومنع الطفل من مخاطبة كل غريب بكلمة «بابا»، ولا حتى منع بكم من دعوة الرومانسية التنويرية. ولكن هناك معنى من المعاني-فيما يقول ولبر إيربن-«يصح فيه الفرق بين التعريف اللفظي والحقيقي.. . إذ لا بد من أن نصل إلى نقطة تتوقف فيها الفروق عن أن تكون مزعجة وغير عملية فقط، بل تصبح غير مفهومة، إذ توصلنا إلى التناقض المنطقي بين النعت والمنعوت [كقولك مربع مدور] يفسد المعنى فيه التناقض الداخلي بين المسند إليه والمحمول في مقولة التعريف عن طريق إنكار ضمني لمعناه»[10]. لذا فإننا نستطيع إسقاط النظريات التي تصر على تسمية الرومانسية بالتنويرية من حسابنا. ولا يتوجب علينا أن نعتبر مهمتنا منطبقة مع مهمة صاحب المعجم الذي لا بد من أن يسجل الاستعمالات الممكنة لأي مصطلح من مصطلحاته. كل ما سنفعله هو أن نبين أن هناك قدرا متناميا من الإنفاق، بل من التطابق أحيانا بين تعريفات الرومانسية، أو-إن شئنا التواضع-بين أوصاف الرومانسية التي توصل إليها الباحثون الثقات في العقود الأخيرة وفي أقطار عدة. وأرجو في هذه المناسبة أن يظهر الاستعراض التالي الاختلافات المنهجية التي يتصف بها البحث الأدبي في كل من ألمانيا وفرنسا وإنكلترة والولايات المتحدة. لكن هذه الاختلافات في التقاليد الوطنية التي لا تتصل ببعضها بعضا إلا اتصالا خفيفا هي التي ستجعل الاتفاق الأساسي حول طبيعة الرومانسية يبرز بكل هذا الوضوح والإقناع.

ظهرت في ألمانيا في أوائل العشرينات سلسلة طويلة من الكتب المخصصة لتعريف طبيعة الرومانسية أو جوهرها. والألمان يتعاملون-أو تعاملوا على الأصح-مع الثنائيات، مع الأطروحة ونقيضها، ومع التعارضات الكبرى مثل الفكرة والشكل، والفكرة والتجربة، والعقلانية واللاعقلانية، والكمال واللامحدودية، إلخ. وقد هدف ماكس دويجباين في كتابه جوهر الرومانسية[11] إلى التوصل إلى حدس ظواهري حول جوهر الرومانسية عن طريق بيان الاتفاق بين الرومانسية الإنكليزية والألمانية في طريقة فهمها واستعمالها للخيال المركب: اتحاد الأضداد، المحدود واللامحدود،

الخلود والزوال، الشمولية والفردية. وقد أدت هذه الصورة التي رسمها إلى استنتاج مؤداه أن الشعر الإنكليزي ترجم النظرية الألمانية في عالم التطبيق. لكن التطابقات المدهشة التي وجدها دويجباين بين الرومانسية الألمانية والإنكليزية مردها في أغلب الأحيان إلى حقيقة أن شاهده الرئيس من الجانب الإنكليزي، وهو كولرج، كان يترجم شلنغ. ومع ذلك فإن هذا الكتاب الصغير المهمل أكد على جانب أساسي صحيح وهو الخيال الموفق المركب باعتباره العامل المشترك في الرومانسية.

أما سلسلة التعارضات التي فصل القول فيها فرتس شترخ في الكلاسيكية الألمانية والرومانسية الألمانية، أو الكمال واللامحدودية (1922)[12] فتبدأ من نقطة مختلفة. فقد أراد شترخ أن ينقل أفكار فلفلن في مبادئ التاريخ الفني (1915) إلى التاريخ الأدبي. وقد كان فلفلن قد قارن بمهارة فن عصر النهضة وفن الباروك على أسس بنيوية محضة كالشكل المفتوح والشكل المغلق. أما شترخ فيربط التعارض بين الفن الكلاسيكي والفن الرومانسي ببحث الإنسان عن الديمومة أو الخلود[13]. والخلود في رأيه يمكن تحقيقه إما بالكمال وإما باللامحدودية. ويتذبذب تاريخ الإنسان بين هذين القطبين.«فالكمال ينشد السكون، أما اللامحدودية فتنشد الحركة والتغير. والكمال مغلق. أما اللامحدودية فمفتوحة. الكمال جلي. أما اللامحدودية فمبهمة. الكمال ينشد الصورة، أما اللامحدودية فتنشد الرمز»[14]. ولا شك في أن نقل تصنيفات فلفلن من تاريخ الفن إلى الأدب قد تم بذكاء. ولكن لا بد من أن نتساءل عما إذا كان وصف الرومانسية بالدينامية والانفتاح والإبهام والرمزية وما أشبه ذلك يؤدي إلى أكثر من وضع الرومانسية مع الباروك والرمزية في سلسلة التقلبات ما بين العقل والشعور التي يفترض البعض أنها تشكل تاريخ أوروبا. لقد عدنا فيما يبدو إلى عملية فصل الخراف عن الماعز القديمة. تلك العملية التي تخفي المميزات الفردية التاريخية التي تميز العصر الرومانسي بمعزل عن غيرها من الأشكال المنفتحة، والأساليب الدينامية الرمزية. لقد نجح شترخ وأتباعه الكثيرون في إظهار هذه التغيرات الكبيرة في المشاعر والفنون التي لم يرها أحد قبل أن يضع فلفلن وسواه المفردات اللازمة لوصفها.

لكن يبدو أن ذلك كله ما زال يتمتع بالجدة في الولايات المتحدة. فقد

بالغ الفيلسوف و. ت. جونز بالاعتداد باكتشاف الذي توصل إليه في كتابه الجديد أعراض الرومانسية (1961)[15]، وهو الاكتشاف الذي يشبه ما نجده عند العديد من الألمان شبها كبيرا. فالرومانسية في رأي جونز دينامية وليست ثابتة، تفضل الفوضى على النظام، والاستمرارية على الانقطاع، والضبابية على الوضوح، ولها ميل داخلي لا خارجي، وتفضل العالم الآخر على عالمنا هذا[16]. والظاهر أن جونز لا يعلم بالتصنيفات الكثيرة من هذا النوع في ألمانيا. إذ لا ترد أسماء دلتاي وشبرانغر وياسبرز وينغ ونول في كتابه أبدا[17]. والنظرية الوحيدة التي يعلم عنها فيما يبدو هي نظرية فلفلن، الذي يشير إليه جونز في إحدى حواشيه، حيث يعترف جونز بأن تصنيفات فلفلن «ذات صلة بمحاوره».«، ولكنه يعتقد أنه هو الذي اكتشف أن هذه» التصنيفات تسمح بمقارنات تتجاوز حدود وسائل التعبير المختلفة «لغة، ألوان، أصوات، مرمر، إلخ» لتشمل المنتجات الفنية والأعمال الأدبية والفلسفية»[18]. أما تحليل جونز للأعمال الفنية، كالمعارضة بين ديورر وروبنز وبين بليني وإل غركو فيعتمد اعتمادا كاملا على فلفلن، بينما لا تتجاوز تطبيقاته على الشعر الرومانسي، وهو ما يهمنا هنا، أبسط الملاحظات. فالشعر الرومانسي، فيما يقول، يفضل ما هو ضبابي غائم، معتم، مبهم (وهي تنويعات على فكرة عدم الوضوح عند فلفلن). ويمثل جونز بسهولة على الميل نحو الداخل عند الرومانسيين، وعلى تفضيلهم الفوضى والاستمرارية والعالم الآخر، إلخ. وهذه كلها ثيمات مألوفة. وغالبا ما أساء جونز اختيار أمثلته. فهو يستعمل اقتباسات من فاوست لغوته دون أن يلفت إلى السياق الدرامي [19]. وأهم ما ساهم به جونز في المجال التايبولوجي قوله (الذي لا يخلو من دلالة) إن هذه التايبولوجية تحتاج إلى إثبات عن طريق الإحصاء، وقوله بضرورة تفرغ فريق من الباحثين مثلا لإحصاء الصور الغائمة في كل القصائد التي نشرت على مدى سنة كاملة. وهو يتصور أننا بالاعتماد على مثل هذه الطرق الإحصائية سنتمكن من إعطاء تاريخ موضوعي لمولد الرومانسية[20]. لن أبين مصاعب هذه العملية والمزالق التي تحيط بها كاستحالة التوصل إلى معايير ثابتة تحدد ما هو غائم في الصور الشعرية، وتحدد ما هي الصورة الشعرية، واستحالة إحصائها في كل قصيدة كتبت في كل لغة. إن علينا أن نبدأ برفض المثال المعرفي الذي

يتضمنه الاقتراح، وهو الإيمان الشائع هذه الأيام بالإحصاء وإنكار القضية الأساسية، ألا وهي قضية القيمة والتفرد.

استعرض يوليوس بيترسن التعريفات الألمانية الكثيرة للرومانسية في كتابه التعريفات الأساسية للرومانسية الألمانية (1926)[21]. ورحب بكل المناهج، حتى العرقي منها، التي تجعل الرومانسية حركة ألمانية، وحتى المحلي منها، التي تجعلها حركة ألمانية شرقية على وجه الخصوص، ولكن المد أيام كتابة الكتاب كان ينحسر. وكانت الأصوات ترتفع باطراد، تشكك بذلك المنهج داخل ألمانيا وخارجها. فكتب مارتن شتزه Schutze، أستاذ الألمانية في جامعة شيكاغو، في كتابه أوهام أكاديمية (1933)-ذلك الكتاب المهمل الذي أعيدت طباعته مؤخرا لحسن الحظ [22] كتب نقدا لاذعا لكل الثنائيات التي شغف بها الألمان. وأعلن إميل شتايغر قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية بقليل في مقدمة كتابه الزمان بوصفه قوة الخيال عند الشاعر (1939) أن مهمة الدراسة الأدبية هي التفسير، واستبعد التأثيرات والسيرة وعلم النفس والاجتماع والتايبولوجي من محراب الدارس [23]. كما عبر كارل فييتر Vietor في آخر سنواته في جامعه هارفرد عن اعتقاده بان «عصر تاريخ الأفكار بأسلوبه ومناهجه قد بلغ نهايته»[24].

لم يظهر-على حد علمي-سوى كتابين ألمانيين جديدين حول طبيعة الرومانسية منذ نهاية الحرب، عرف أدولف غرمه Grimme في الأول منهما، وهو حول طبيعة الرومانسية (1947)[25]، الرومانسية بأنها بزوغ ما دعاه «بطبقات النفس النباتية»، أو بزوغ ما هو قبل الوعي لا ما هو تحته. وما هو قبل الوعي يضم الخيال الذي ترفعه الرومانسية إلى طبقة الوعي. لكن ما يقوله غرمه في دفاعه النظري عن منهج الظواهرية أفضل. فهو يقول إن مثالا واحدا لا بد من أن يكفي لأننا لا نستطيع استنتاج أي شيء عن ماهية الرومانسية ولا التعميم. بشأنها قبل أن نعرف ماذا تعني. والتعريف اللفظي هدف وهمي. ونحن لا نستطيع الإشارة إلى ما هو رومانسي إلا مثلما نشير إلى ما هو أحمر. وقد توصل الفيلسوف اليسوعي المعروف رومانو غوارديني في مجموعة محاضرات بعنوان الرومانسية (1948) إلى استنتاج مماثل، وهو أن الرومانسية هي «اندفاع اللاواعي والبدائي إلى الأعلى»[26].

أما المقارنات التي كان الألمان يعقدونها مع الرومانسية الإنكليزية فقد

أخذت تتوخى الحيطة. ففي مقالة بعنوان «الرومانسية الإنكليزية والرومانسية الألمانية» (1956)[27] أكد هورست أوبل على الاختلافات بين البلدين: على سيطرة الفلسفة التجريبية في إنكلترة، وانفراد ألمانيا بنوع من قصص الجنيات لا نجده في غيرها، وندرة المفارقة الرومانسية في إنكلترة، وما إلى ذلك، كما أن أستاذا بريطانيا يكتب بالألمانية هو يودو سي ميسن تناول مؤخرا هذا الموضوع في كتابه الرومانسية الألمانية والرومانسية الإنكليزية (1959)[28]. وأصاب حين أكد على اختلاف الوضع التاريخي الذي وجد الشعراء الرومانسيون الإنكليز أنفسهم فيه، وهو الوضع الذي لم تواجههم فيه شخصيات طاغية كشخصيتي غوته وشلر في ألمانيا. كذلك أشار ميسن إلى خصائص في الرومانسية الألمانية كالجرأة والعدمية، والشيطانية، والانحلالية[*2] decadentism، والجمالية المتطرفة، التي فاقت كل الحدود البورجوازية التي وجد وردزورث وكولرج نفسيهما ضمنها. كذلك أكد ميسن على انعدام الفهم والاتصال بين البلدين. لكنه بالغ في ظني في تهيب الشعراء الإنكليز وقبولهم لسنة من سبقهم وتزمتهم. وبالغ في أهمية الدور الذي لعبه هنري كراب روبنسن باعتباره الشخص الوحيد الذي فهم كلا من وردزورث والرومانسيين الألمان رغم أنه لا بد من أن يعترف بأن روبنسن كان عديم الأثر من الناحية التاريخية، وأن مقالاته المنشورة لا تعكس ما ادعاه له من عمق الفهم. وقد باءت محاولة روبنسن عام 1829 لإقناع غوته بأهمية وردزورث بالاستعانة بأوتيلي فون غوته بالفشل الذريع. وهذا ما يدعونا للقول إنه لم يكن هناك تفاهم فكري بين كولرج وتيك، أو كولرج واوغوست فلهلم شليغل (رغم أنهم التقوا فعلا أكثر من مرة). لكن مشكلة العلاقة بين الرومانسية الألمانية والرومانسية الإنكليزية لا يبت في أمرها بمجرد إظهار أن الصلات كانت ضعيفة وأن العواطف الشخصية لم تتسم بالكمال.

هناك بطبيعة الحال، قدر كبير من البحوث والتفسيرات التي تتناول كتابا رومانسيين بعينهم في ألمانيا، ولكن سكونا غريبا خيم-بشكل عام-على مسألة الرومانسية من حيث ماهيتها وطبيعتها.

أما في فرنسا فالوضع مختلف تماما. فقد حاول بول فان تيغم أن يشيد بنيانا من الآداب الرومانسية الأوروبية كلها في كتابه الرومانسية في

الأدب الأوروبي (1948)[29]. وكان هدفه أن يكتب تاريخا أدبيا دوليا بحق، ولم يكتف بالإشارات المقتضبة إلى الآداب الأوروبية الثانوية كالآداب السلافية والإسكندنافية. وتجاهل عن عمد الحدود الوطنية ورتب حقائقه لا على أساس الأطلس اللغوي، بل على أساس خريطة سيكولوجية إستطيقية تبين الاتجاهات والأذواق. وقد جمع تحت تصنيفات مثل «الإحساس بالطبيعة»، و«الدين»، و«الحب»، و«حب الغرابة»، و«التاريخية» قدرا هائلا من المعلومات، إلا أن هذه التصنيفات لا ترقى لسوء الحظ إلى أي مستوى عال من التعميم. ومن الغريب أن فان تيغم يقول إن «كبت الأسلوب الأسطوري ربما كان أكثر صفات الرومانسية شيوعا»[30]. إن فان تيغم، رغم علمه الغزير ووعيه العميق بوحدة أوروبا، يعوزه نفاذ النظرة، ولذا فإنه يبقى في إطار الخارجيات[31]. وليس هناك من جديد في استعراض جان بيرتران بارير للتعريفات الحديثة للرومانسية[32]. وهو يفضل مناقشة المراحل المختلفة للرومانسية الفرنسية، وهي مهمة تاريخية لا تعنينا هنا.

أما الدراسات التي قامت بها مجموعة النقاد الذين يسمون أنفسهم نقاد الوعي، أو مدرسة جنيف فهي أكثر أصالة وإمتاعا. إذ يبدو أنهم يعيشون في عالم مختلف تمام الاختلاف عن عالم الباحثين الأكاديميين القدامى. فقد درس ألبير بيغان في كتابه الروح الرومانسية والحلم (1939)[33] الرومانسية الألمانية والكتاب الفرنسيين الذين ساروا-في رأيه-في نفس الطريق، وهم روسو وشانكور ونردييه وموريس دي غيران، هوغو ونرفال. ونظر نظرة سريعة إلى أعمال بودلير ورامبو ومالارميه وبروست. لكن اهتمام بيغان لم يكن منصبا على التأثيرات بوجه خاص لأن دافعه ديني في حقيقة الأمر. ذلك أن «عظمة الرومانسية» تكمن عنده في «أنها أدركت الشبه العميق بين الحالات الشعرية وحالات الكشف الديني وأكدته»[34]. لكن بيغان هو أيضا باحث يهمه تحديد جوهر الرومانسية. والرومانسية عنده أسطورة. والإنسان يخترع الأساطير من أجل السيطرة على وحدته وليضم نفسه إلى الكل. وهو يخترع الأساطير بمعنيين: يجدهما في مكنونات التاريخ ويكتشفهما في الأحلام واللاوعي. ويميز بيغان بين ثلاثة أنواع من الأساطير الرومانسية: أساطير الروح، وأساطير اللاوعي، وأساطير الشعر. والشعر هو الحل الوحيد لمعاناة المخلوق المسجون في الزمان. كذلك يستند

الكاتب على المفهوم المماثل عن الكون، فيفترض أن بنية ذهننا ووجودنا كله بإيقاعاته الذاتية متطابقة مع بنية الكون وإيقاعاته العظيمة[35].

لكن أفق بيغان لا يتسع إلا للأدبين الألماني والفرنسي. لذا فهو يركز على المنظرين الألمان وعلى الفلاسفة أصحاب النظم الذهنية، ودكاترة اللاوعي، ويدرس كتابا مثل جان بول ونوفالى وبرنتانو وأرنيم وي. ت. أ. هوفمان دراسة متفهمة. وقد يستنتج دارس الرومانسية الإنكليزية أن بيغان يخص بالاهتمام أكثر الكتاب بعدا عن العقلانية، ويركز على الحلم والليل واللاوعي أكثر مما ينبغي، ولكنني أعتقد أن الدراسة المماثلة للتطورات الإنكليزية قد تجد في بيغان أفضل فهم لطبيعة الخيال الرومانسي، ولتأصلها في حس الاستمرارية بين الإنسان والطبيعة ووجود الله.

ويدعم جورج بوليه بكتبه ومقالاته التي تعالج بالدرجة الأولى الشعور بالمكان والزمان، النتائج التي توصل إليها بيغان بطريقة مختلفة. وقد خصص كتابيه الأولين دراسات في الزمن الإنساني، والبعد الداخلي (1950 و 1952) لكتاب فرنسيين معينين رغم أن ملحق الترجمة الإنكليزية لدراسات في الزمن الإنساني يضم معالجات سريعة للكتاب الأمريكيين من إمرسون إلى هنري جيمس واط. س. إليوت [36]. لكن بوليه في مقالته المعنونة «تجاوز الزمان والرومانسية» (1954)[37] وفي الجزء المعنون «الرومانسية» من كتابه الجديد تحولات الدائرة (1961)[38] أخذ يعمم بجرأة. فمقالته التي نشرها في مجلة تاريخ الأفكار تحاول تحديد ذلك الحس بالزمن الذي نجده عند الكثير من الرومانسيين مثل روسو وكولرج ودي كونسي وبودلير، والظاهر أن هؤلاء جميعا عانوا من تشوش الذاكرة، أو حس الde ja vu «وهو وهم يتصور المرء فيه أنه قد مر بما يمر به الآن من قبل»، أو استرجاع ما لا يبدو أنه في الذاكرة (الاسترجاع الكاذب). وأرادوا أن يستبعدوا الماضي من الحاضر تماما عن طريق الانغماس الكلي في الحاضر، كما لو أن الزمن توقف وتحول إلى أبدية. لكن بوليه محق حين يؤكد على أن هذه التجربة الرومانسية ليست متطابقة مع مصدرها الفلسفي، ألا وهو «الامتلاك الكامل المتزامن لحياة لا نهاية لها الذي نجده عند الأفلاطونيين المحدثين». فالرومانسيون لم يهدفوا إلى وصف العالم المثالي أو الوجود المجرد لله في قصائدهم، بل أرادوا التعبير عن تجاربهم المجسدة هم أنفسهم، عن إدراكهم

الشخصي للإحساس الإنساني بتجاوز الزمن. «والمفارقة هي-باختصار- أنهم وضعوا الأبدية في الزمن»[39]. أما كتاب بوليه الجديد فيعرف الرومانسية باصطلاحات مختلفة نوعا ما باعتبارها الوعي بالطبيعة الذاتية للعقل، باعتبارها انسحابا من عالم الطبيعة. ويستمد بوليه أمثلته على هذه الحركة المتناوبة التي يقوم بها العقل من الكتاب الفرنسيين بالدرجة الأولى، ولكنه يستشهد أيضا بكولرج وشلي، مقتبسا تشبيه الدائرة والمحيط الذي يحلله تحليلا ذكيا يبالغ في تكراره. فقول شلي:«إن الشعر هو مركز المعرفة ومحيطها، يروق له بقدر ما يروق له إعجاب كولرج بعجلة قديمة:«أنظر كيف تنطلق القضبان من المركز إلى المحيط، وكم صورة تنطبع في الذهن بوضوح من نظرة واحدة، تشكل بمجموعها كلا متكاملا كل جزء فيه مرتبط بشكل متناسق مع كل جزء آخر، ومع الكل». والعجلة رمز الجمال، ورمز الكلية العضوية، ورمز وحدة الكون [40].

كان مفهوم برليه النقدي يستبعد في الأصل إمكانية التعميم بهذا الشكل عن الفترات التاريخية، إذ كان كل كاتب، في نظره، يعيش في عالمه الخاص الذي شكله له وعيه الخاص. وكانت مهمة الناقد هي الدخول في ذلك الوعي الفردي [41]. لكن يبدو أن بوليه ينظر الآن إلى وعي الكتاب مجتمعين باعتباره مظهرا من مظاهر روح العصر الذي يعيشون فيه، تلك الروح التي تتصف بالوحدة والشمول. لذا فإن بوليه يعمم بشأن عصر النهضة والباروك والرومانسية. وهو يعرف الرومانسية-لا الفرنسية أو الألمانية فحسب، بل كل الرومانسية-بهذا الجهد من أجل تجاوز التناقض بين الذات والموضوع، والمركز والمحيط في التجربة الشخصية.

ونحن نجد وجهة النظر هذه عند ألبير جيرار في كتابه الفكرة الرومانسية في الشعر الإنكليزي (1955)[42] الذي لخصه في مقالة بعنوان «حول منطق الرومانسية» (1957)[43]. يرفض جيرار التعميمات القديمة حول الرومانسية، باعتبارها غير كافية، بما تقوله عن عاطفيتها وعفويتها وبدائيتها، وما إلى ذلك، ويتفحص بدقة، وبالطرق التقليدية، الآراء التي يشارك فيها كل من وردزورث وكولرج وشلي وكيتس (أما بايرون فقد استبعد صراحة) حول التجربة الشعرية باعتبارها نوعا من أنواع المعرفة، باعتبارها حدسا لوحدة كونيتن تدرك كامتداد مادي روحي. ويشرح جيرار فلسفة الخلق الفني،

ووحدة الذات والموضوع، ودور الرمز والأسطورة شرحا تدعمه الاستشهادات الكثيرة. ومع أن نتائجه ليست جديدة كل الجدة. إلا أن جيرار يدعم الدراسات الحديثة المتعلقة بالنظرية الرومانسية دعما يستحق الترحيب. ولا أظنني بحاجة إلى الإشارة إلا إلى كتاب ماير ه. إيبرمز المرآة والشمعة (1953)[44] وإلى الجزء الثاني من كتابي تاريخ النقد الحديث [45]. فقد أكد إيبرمز على التحول من نظرية المحاكاة إلى نظرية التعبير، من المرآة إلى الشمعة، أو قل من الاستعارات الميكانيكية في نظرية الكلاسيكية المحدثة إلى الصور البيولوجية عند الرومانسيين. وقد أعطى إيبرمز بعض الاهتمام للخلفيات الألمانية في النظريات الإنكليزية. بينما أعطيت أنا عرضا كاملا لآراء الألمان وميزت بين الحركة الرومانسية بمعناها الواسع كثورة ضد الكلاسيكية المحدثة، وبين الحركة الرومانسية بمعناها الأخص، باعتبارها حركة أرست قواعد النظرة الجدلية الرمزية في الشعر. كل هذا يشير إلى أنه قد ثبت، بما لا يقبل الشك، أنه كانت هناك نظرية رومانسية متماكسة في الشعر جرى تحليلها وتحديد معالمها.

غير أن النظرية الشعرية تفترض وجود وجهة نظر فلسفية ونوعا من الممارسة الشعرية، وهذا ما نجده في العصر الرومانسي. فقد توصل الباحثون الإنكليز والأمريكيون مؤخرا إلى اتفاق في الآراء حول النظرة الأساسية التي تميز بها الرومانسيون بشأن الواقع والطبيعة، وبشأن الوسائل الرئيسة التي استخدمها الشعراء الرومانسيون في شعرهم. وما يهم في دراسة الشعر هو وظيفة النظرة الرومانسية إلى الطبيعة. وقد درس و. ك. ومست «بنية الصور الشعرية الرومانسية حول الطبيعة» (1949) وبين كيف أن الاستعارة تنظم القصيدة الرومانسية حول الطبيعة، وكيف كانت الخلفية الطبيعية في سونيتة كولرج إلى نهر أتر على سبيل المثال هي المناسبة التي استدعت الذكريات ومصدر الاستعارات التي وصفت بها الذكريات، وكيف تمحو القصائد الرومانسية الفرق بين المعاني الحرفية والمعاني المجازية، لأن الشاعر يريد أن يقرأ معنى ما في الخلفية الطبيعية، ويريد أيضا أن يجد المعنى فيها[46]. كما بين ماير هـ. إيبرمز في «النسمة الموافقة: استعارة رومانسية» (1957) كيف أن هذه الصورة المتكررة تمثل موضوع الاستمرارية، والتبادل ما بين الحركات الخارجية والحياة والقوى الداخلية. وهو الموضوع

الرئيس في كثير من القصائد الرومانسية المهمة، مثل قصيدة «الاكتئاب» لكولرج والمقدمة لوردزورث [47]. وقد رفض إيبرمز أن يستدرج إلى أي استنتاج بشأن النماذج العليا، بحجة أن هذا النوع من القراءة يلغي خصوصية القصيدة، ويهدد بإنكار انتمائها إلى عالم الفن. وقد توصلت عدة دراسات مرهفة أخرى انصب معظمها على شعر وردزورث إلى النتائج ذاتها. منها مثلا دراسة جفري هارتمن بعنوان:«تطور حياة شاعر: وردزورث والحياة الطبيعية» (1962) التي بين فيها كيف أن الطبيعة نفسها قادت الشاعر إلى ما وراء الطبيعة. ولكن الطبيعة ليست هي الطبيعة وحسب، بل هي الطبيعة ممتزجة بالخيال، أو إن شئنا استخدام مفارقة هارتمن:«إن الخيال الذي نحس به كقوة مستقلة عن الطبيعة يفتح عيني الشاعر بسملهما»[48]. وقد وصف كاتب آخر هو بول دي مان في بحث عنوانه «المنظر الرمزي عند وردزورث وييتس» (1962) هذا المنظور المزدوج الذي يتيح لوردزورث رؤية المنظر باعتباره موضوعا وباب عالم يقع وراء الطبيعة المرئية. وقارن بين رؤية وردزورث المتعالية ومنظر ييتس الرمزي [49]. أما ديفيد فري في حدود الفناء: بحث في قصائد وردزورث الكبرى (1959) فقد بالغ في التأكيد على كراهية وردزورث لحدود الإنسان التي يفرضها كونه كائنا فانيا، وأرى أنه لا يفهم الخانة التي يصورها وردزورث، لكنه يدرك أن الطبيعة عند وردزورث هي «استعارة معناها الأبدية، وغياب الموت»، وأن «نظرية الرمزية تفترض الوعي المزدوج أساسا لها.. .. تكون فيه الأشياء الطبيعية ذات هوية فردية معينة كأشياء، ولكنها أيضا كتابات عن الكل الذي تشكل هي أجزاء منه»[50].

كما أننا نجد في تفسيرات إيرل واسرمن الغائمة المبتسرة، سواء في كتابه عن كيش الموسوم بالنغم الأصفى (1953)، أو في كتابه الأحدث الموسوم باللغة الأخفى (1959)، نجد هذا الوعي بأن الفعل الشعري خلاق لنظام كوني وللقصيدة التي يجعلها ذلك النظام ممكنة. ولا يبالغ واسرمن في التعبير عن الفردية الرومانسية حين يقول «إن خلق القصيدة هو أيضا خلق لكل كوني يعطي القصيدة معناها، وعلى كل شاعر أن يخلق مستقلا عن غيره صورة عالمه هو، بلغته هو ضمن اللغة التي ورثها»[51]. هذا الطموح يبرز الاهتمام الرومانسي بالرموز والأساطير، خاصة تلك التي تتصف بالتفرد والخصوصية وتعتمد على الرؤية الشخصية، ولذا تكون قابلة

لتفسيرات شديدة التباين، بل التناقض أحيانا. لقد كانت دراسة ج. ولسون نايت القبة المضاءة بالنجوم (1941)[52] أوسع دراسة للصور والأساطير الرومانسية الأساسية أثرا. وأنا أعتقد أن جورج بوليه نفسه قد قرأه وأفاد منه. ولقد غدت طريقته المساحية Spatial، وهي التي ترى «القصيدة، أو المسرحية كلها في نظرة واحدة، كما لو كانت سجادة متناسقة الرسوم»[53]، مثالا احتذته دراسات كثيرة جاءت بعده. لكن أغلبنا أخذت لا ترضينا ملاحظاته التعسفية وحشره لذلك النوع الفج من التحليل النفسي وللأفكار النيتشوية التي يسيء استعمالها بشكل غريب. ولن يقنع ذلك الرفع المحير لبايرون إلى مصاف الرمزيين والأنبياء واعتباره أعظم إنسان بعد المسيح كثيرين منا. غير أن نايت يتوصل في الفصل الخاص بالعمق الوردزورثي إلى النتيجة الصحيحة، وهي أن وردزورث كان يهدف إلى «توحيد العقل والطبيعة ليخلق الفردوس الحي»، غير أن شلي وكيتس في رأي نايت «أقرب إلى هذا الفردوس» من وردزورث نفسه [54]. لكن المواضيع التي طرقها نايت تابعها آخرون بدرجات متفاوتة من التأكيد على هذه الناحية أو تلك. فهدا و. هـ. أودن في البحر المتلاطم: إيقونوغرافية البحر الرومانسية (1950) يركز اهتمامه على الشوق للبحر من وردزورث إلى مالارميه، وبشكل خاص على رواية موبي دك. ويرى أودن أن هناك علاقة جدلية بين الوعي واللاوعي:«الرومانسية تعني تطابق الوعي والخطيئة. والرومانسي يحن إلى البراءة لأنه يسافر» أبعد فأبعد عن «اللاوعي»[55]. ويعبر أودن في مقدمة الجزء الرابع من كتاب شعراء اللغة الإنكليزية (1950) عن نفس الاستنتاج بشكل مختلف: بما أن وعي الذات أنبل الصفات الإنسانية فإن الفنان بوصفه أشد الناس وعيا يصبح البطل الرومانسي، ولكن «معبود الوعي معبود حال في الطبيعة متحد معها»[56]. كما استنتج ف. و. بيتسن في نفس السنة «أن الرمز الطبيعي، وهو الحلقة المركبة بين الجزء الواعي والجزء غير الواعي من العقل، هو الوحدة الأساسية في الشعر الرومانسي»[57]. ووصف ر. أ. فوكر في التأكيد الرومانسي (1958) نظام الرموز الرومانسي بأنه يخدم «رؤيا الوئام». وبعد ذلك يعارض فوكس «مفردات التأكيد» الرومانسية مع الشعر الحديث الذي يتصف بالصراع واعتماد أسلوب المفارقة[58]. أما فرانك كرمود فقد أعاد في الصورة

الرومانسية (1957) الرمز الحديث، خاصة في شعر ييتس، إلى الأصول الرومانسية مباشرة: «إن رمز الفرنسيين هو الصورة الرومانسية وقد كبرت ودعمت بتفصيلات ميتافيزيقية وسحرية أكثر». ولكن كرمود يعتبر الرمزية أسطورة تاريخية هائلة، مؤذية من بعض النواحي، ويريد أن يحطم فكرة الصورة الخارقة للطبيعة وما يعتبره رفيقها الحتمي، ألا وهو الفنان المغترب، أو الفنان النبي الدعي [59].

قدم هارولد بلوم تقويما إيجابيا مناقضا للأساطير الرومانسية في كتابه أصحاب الرؤى (1961)، وهو كتاب شرح فيه كل القصائد الرومانسية شرحا مفصلا بحماس جدلي أقل جدة مما نجده في كتابه خلق الأسطورة عند شلي الذي نشره من قبل (1959)[60]. يعلي من شأن بليك وشلي، ويفسر رؤياهما باعتبارها سكرة غنوصية تتعالى على رؤيا كل من وردزورث وكيتس اللذين تربطهما بالأرض أواصر أقوى. لكنني أجد كثيرا من تفسيرات بلوم غير مقنعة على الإطلاق. فهو يستشهد بالصورة الضعيفة التي رسمها بليك للنمر-«ذلك النمر المهلهل المحشو بالخرق، الذي هو أقرب إلى قطة بيتية نمت أكثر من اللازم»-ليسيء قراءة القصيدة كلها باعتبارها مسخرة تكشف عن «حالة من حالات الوجود تتجاوز حالتي البراءة والتجربة، حالة يمكن للحمل فيها أن يتمدد إلى جانب النمر»[61]. وليس تفسير بلوك لكل من وردزورث وكيتس بأحسن حالا. فهو يقلل من شأن العناصر المسيحية والهلينية في الرومانسية، ولا يرى إلا العنصر النبوي، أي أصحاب الرؤى من بين الرومانسيين [62]. أنا لا أعتقد إننا سنحرز الكثير من التقدم في مشكلة الرومانسية إذا بحثنا عن أصولها عند بليك الذي كان شخصية استثنائية وحيدة، والذي يبدو لي كأحد مخلفات قرن ماض مهما بلغ من استباقه لقضايا عصرنا أيضا.

إن ما نسميه بالرومانسية في إنكلترة وفي القارة الأوروبية ليست هي الرؤيا الحرفية التي رآها المتصوفة، بل هي البحث عن التوفيق بين الذات والموضوع، بين الإنسان والطبيعة، بين الوعي واللاوعي، مما أشرنا إليه عدة مرات. وهذا البحث تبرزه بشكل جيد دراسات ثلاث نشرت مؤخرا تعالج الرومانسية الإنكليزية والأوروبية. فقد بين ي. د. هيرش في كتابه وردزورث وشلنغ (1960)[63] اتفاق هذين الكاتبين المختلفين جدا في عدد

كبير من القضايا: في التوفيق بين الزمان والأبدية، في الإيمان بتعالي الذات الإلهية وحلولها في الجدلية التي تميل إلى ما يدعوه هيرش «تفكير كل منهما وأضف إليهما». في الخوف من الاغتراب، في مفهوم الطبيعة الحية، وفي دور الخيال الذي يفصح عن الوحدة الضمنية التي تضم كل الأشياء. ويشتق هيرش تايبولوجيته من كتاب كارل ياسبرز سيكولوجية النظرات العالمية (1919)، وبذا يتفادى مشكلة المصادر والتأثيرات المشتركة. ولكن ألا ينبغي لنا أن نفترض أن التراث الأفلاطوني المحدث وصوفية ياكوب بهمه الطبيعية مترجمة إلى مصطلحات القرن الثامن عشر، يكمنان خلف كل من وردزورث وكولرج إضافة إلى شلنغ؟

أما بول دي مان فقد أعاد في مقالة عنوانها «البنية المتعمدة للصورة الرومانسية» (1960)[64] تعريف الصورة المستمدة من الطبيعة عند الرومانسيين. واستشهد بمقاطع عن الجبال السويسرية العالية مأخوذة من روسو ووردزورث وهولدرلن ليبين المفارقة الغريبة التي يتصف بها حنين الشاعر الرومانسي للموضوع. فاللغة عنده تسعى إلى أن تصبح هي الطبيعة. ولا بد للكلمات حسب تعبير هولدرلن من أن «تنهض كالزهور» (Wie Blumen entstehn). «ويبدو أحيانا أن الفكر والشعر الرومانسيين يكادان يستسلمان تماما للحنين للموضوع، بحيث يغدو من الصعب أن نميز بين الموضوع والصورة، بين الخيال والإدراك، بين لغة التعبير والتكوين، وبين لغة المحاكاة والمعاني الحرفية». ويفكر دي مان بمقاطع من شعر وردزورث وغوته وبودلير ورامبو تصبح فيها الرؤيا حضورا، تصبح منظرا طبيعيا حقيقيا. لكنه يقول أن مالارميه نفسه، وهو أشد المؤمنين بسحر اللغة مغالاة في إيمانه، لم يشك أبدا بالأولوية الأنطولوجية الداخلية للموضوع الأرضي الطبيعي. لكن محاولة اللغة للاقتراب من الحالة الأنطولوجية للموضوع تفشل. ثم يستنتج دي مان، بشكل يناقض ما قاله قبل صفحات قليلة، أننا نسيء فهم هؤلاء الشعراء إذا ما دعوناهم مؤمنين بوحدة الوجود، بينما «هم في أغلب الظن أول الكتاب الذين شككوا بلغتهم الشعرية، وضمن التراث الغربي الهليني المسيحي، بأولوية الموضوع المحسوس». لكن رغم تردد دي مان فيما يخص وجهة نظر الرومانسية الدفينة بشأن الطبيعة إلا أنه يدعم فكرتنا الأساسية دعما قويا، فالتوفيق بين الفن والطبيعة. بين اللغة والواقع هو

المطمح الرومانسي.

وقد أطلق جفري هارتمن في مقالة حديثة بعنوان «الرومانسية والاتجاه المضاد للوعي الذاتي» (1962) أطلق التعميمات بشأن العناصر المشتركة بين الرومانسية الإنكليزية والرومانسية الألمانية. فالعلاج الرومانسي الصرف للمأزق الإنساني هو محاولة «استخراج الدواء الشافي للوعي الذاتي من الوعي نفسه». وفكرة العودة إلى الطبيعة، أو إلى السذاجة عبر المعرفة فكرة مشتركة في رومانسية كل من إنكلترة وألمانيا. وينتهي هارتمن إلى القول إن «استكشاف مرحلة العبور من الوعي الذاتي إلى الخيال وتحقيق ذلك العبور أثناء الاستكشاف هو أهم ما يشغل الرومانسيين». أما الكاتب الحديث فقد فقد الإيمان بدور الطبيعة مع أنه يسعى نحو الهدف ذاته [65].

توصلت هذه الدراسات كلها رغم اختلاف مناهجها والنواحي التي تؤكد

عليها إلى اتفاق مقنع. فهي جميعا ترى دور الخيال والرمز والأسطورة والطبيعة العضوية، وترى ذلك الدور كجزء من المحاولة الكبرى لرأب الصدع بين الذات والموضوع، بين الذات والعالم، بين الوعي واللاوعي. وهذا هو المعتقد الأساسي عند كبار الشعراء الرومانسيين الإنكليز والألمان والفرنسيين. ويتشكل هذا المعتقد من مجموعة متناسقة من الفكر والمشاعر. يمكننا بطبيعة الحال أن نصر على أن هناك وحدة رومانسية على أدق المستويات الأدبية: في انبعاث عنصر الدهشة، في رواية الرومانس القوطية، في الاهتمام بالفولكلور والعصور الوسطى. وقد وضع هـ. هـ. ريماك مؤخرا في مقالة عنوانها «رومانسية غرب أوروبا: حدودها ومداها» (1961) جدولا مختصرا ذكر فيه كثيرا من المعايير يجاب عليها بنعم أو لا، من حيث انطباقها على ألمانيا وفرنسا وإنكلترة وإيطاليا وأسبانيا. فتوصل إلى النتيجة التي نرحب بها والتي تقول «إن الأدلة التي تشير إلى وجود نمط من التفكير والاتجاهات والمعتقدات المرتبطة بالرومانسية، نمط متميز متزامن إلى حد ما، منتشر في جميع أنحاء أوروبا الغربية، أدلة لا تقبل الشك»[66] رغم أن إيطاليا وإسبانيا كانتا أقل الأقطار تأثرا بالرومانسية. لكن نقيصة جداوله هي أنها تجزيئية لا يظهر فيها تناسق مفاهيم الطبيعة والخيال والأسطورة وتكاملها، ولذا أعطيت أفكار كالبلاغة و«التأكيد الإيجابي الكبير على الدين» أهمية لا تستحقها.

أنا أفضل ألا أدعى «المنافح عن مفهوم الرومانسية الأوروبية الشاملة»[67]. ولا أريد أن يفهم مني أنني أقتل من أهمية الاختلافات الوطنية أو اتجاهاتها، أو أنسى أن كبار الفنانين قد خلقوا شيئا فريدا لا يتكرر. غير أنني أرجو أن أكون قد أثبت أن العقود القليلة الماضية قد شهدت استقرارا في الرأي حول هذا الموضوع. بل قد يمكننا القول (لو أننا لم نتعود على الشك في الكلمة) إنه قد حصل «تقدم» لا في مجال تحديد الملامح العامة للرومانسية فحسب، بل في تبيان مزيتها الخاصة أو حتى طبيعتها وجوهرها: وهي محاولة التوفيق بين الذات والموضوع، والإنسان والطبيعة، والوعي واللاوعي بواسطة شعر هو «أول المعرفة وآخرها»[68]-وهي المحاولة التي كتب لها الفشل وتخلى عصرنا عنها.

# هوامش الفصل الخامس

(1) بولتمور، 1961، The Reason, the Understanding and Time.

(2) اقتبست هذا الكلام من الأصل الإنكليزي عن الفصلية الفلولوجية 22 (1943)، ص143، Philological Quarterly.

(3) الفصلية الفلولوجية، 29 (1950)، 257- 259. Philological Quarterly.

(4) منشورات الرابطة اللغوية الحديثة،61 (1951)، ص5- 23. PMLA (Publications of the Modern Language Assciation).

(5) في دراسات في الرومانسية،1(1961)، ص1- 8. Studies in Romanticism.

(6) نيويورك، 1962. Morse Peckham, Beyond the Tragic Vision.

(7) بيركلي،1960 Ernesr tuveosn, The Immaginations as a Means of Grace: Locke and the Aesthetics of Romanticism.

(8) جمعت آراء كولرج حول لوك من قبل روبرتا ف. برنكلي في كتاب كولرج حول القرن السابع عشر (درم، نورث كارولاينا، 1955)، ص 67-109. Roberta F. Brinkley,ed., Coleridge in the Seventeenth Century أما بالنسبة لآراء شلنغ حول لوك فأنظر كتاب هنري كراب رربنسون في ألمانيا.. Robinson in Germany, ed.E Morley H.C. تحريري. مورلي (أكسفورد، 1929)، ص 118، الرسالة المؤرخة في 14 تشرين الثاني 1982.

(9) أفكار شريرة (باريس، 1942)، ص 35. Mauvaises Pensees.

(10) العالم المفهوم Wilbur Urban, The Intelligible World (نيويورك، 1929)، ص124.

(11) كوثن (بهولندة)، 1921 Max Deutschbein, Das Wesen des Romantischen.

(12) ميونخ، 1922.

(13) يبدو أن شترخ قد توسع في نقطة استقاها من كتاب المدرسة الرومانسية 1833(Romantische Schule) لهاينه. انظر الأعمال الكاملة، تحقيق أسكر فالتسل Samtliche Werke,ed. O. Walzel (لايبتسخ 1910)، 7/14: «كان على الفن الكلاسيكي أن يكتفي بوصف المحدود، وكان يمكن لأشكاله أن تتطابق مع فكرة الفنان، أما الفن الرومانسي فكان عليه أن يصف اللامحدود وكل أنواع العلاقات الروحية، أو بالأحرى أن يوحي بها، ولذا لجأ هذا الفن إلى شبكة من الرموز التقليدية أو القصص الرمزية».

(14) شترخ، ص7- 8.- Fritz Strich, Deutsche Klassik und Roman tik: oder Vollendung und Unendlichkeit.

(15) لاهاي،1961. W.T. Jones, The Romantic Syndrom.

(16) ن. م.، 118.

(17) أنظر فلهلم دلتاي: أنماط فلسفة الحياة (1911)، Wilhelm Dilthey, «Die Typen der Weltanschauung» في الكتابات المجموعة Gesammelte Scriften (لايبتسخ، 1931)، 8/75- 118، إدوارد شبرانغر: أشكال الحياة Eduard Sprnger, Lebensformen (هالة، 1914)، كارل ياسبرز: سيكولوجية فلسفة الحياة (برلين، 1919)، Karl Jaspers, Psychologie der Weltanschauungen كارل غستاف ينغ:

الأنماط السيكولوجية (زيورخ، 1921)، C.C. Jung, Psycho 1logische Typen هرمان نول: الأسلوب وفلسفة الحياة (ينا، 1923). Herman Nohl, Stil und Weltanschauung.

(18) جونز، ص 48.

(19) مثلا، كلام فاوست الذي يجيب به على سؤال مارغريت حول عقيدته: «من يجرؤ على قول ذلك؟» يجب ألا يفسر على أنه تعبير عن عقيدة غوته كما يظن جونز (ص131). ففاوست يتفادى إعطاء جواب واضح.

(20) ص 227 وما بعدها.

(21) لايبتزغ، 1926 Julius Peterson, Die Wesenbestimmung der deutsche Romantik.

(22) شيكاغو، 1933، والطبعة الجديدة: هامدن بولاية كنتكت، 1962، مع مقدمة لرينيه ويليك. Martin Schutze, Academic Illusions.

(23) زيورخ، 939: «مقدمة: حول أهداف علم الأدب ومواضيعه». Emil Staiger, Die Zeit als Einbildingskraft des Dichters.

(24) التاريخ الأدبي الألماني بوصفه تاريخا للأفكار»، -,Karl Vietor«Deuts che Literaturgeschichte als Geistesgeschichte في منشورات الرابطة اللغوية الحديثة، 60 (1945)، ص 899- 916، 914 PMLA.

(25) براونشفباغ، 1947. Adolf Grimme, Vom Wesen der Romantik.

(26) «المظهر والجوهر في الرومانسية» Erscheinung und Wesen der Romantik في الرومانسية: سلسلة من محاضرات جامعة توبنغن، Romantik. Ein Zyklus Tubinger Vorlesungen, ed. Theodor Steinbuchel. تحرير تيودور شتاينبوخل (توبنغن، 1948)، ص 237- 249.

(27) اللغات الحديثة 1956(I .Die Neueren Sorachen)، 457-475. أعيدت طباعتها في كتاب النهر المقدس: دراسات في شعر الفترة الرومانسية الإنكليزية-The Sacred River: Studien und Interpreta tionen zur Dichtung der Englischen Romantik (فرانكفرت، 1959)، ص 5-24.

(28) غوتنغن (1959. Eudo C. Mason, Deutsche und englische Romantik.

(29) المجلد 76. من تطور الإنسانية، تحرير هنري بير (باريس، 1948). L'Evolution de Lzhumanite,ed. Henri Beer.

(30) ن. م.، ص 14.

(31) هناك كتاب مماثل لجيوفاني لايني هو الرومانسية الأوروبية(جزءان، فلورنسة، 1959)، Giovanni Laini, II Romanticismo europeo وهو كتاب واسع الأفق، ولكنه يتناول الأمور الخارجية. وهو يبدأ بآراء مناهضة للكلاسيكية تعود للقرن الخامس عشر وينتهي برومانسية هذه الأيام.

(32) «حول بعض تعريفات الرومانسية» Sur Quelques Definitions du romantisme مجلة العلوم الإنسانية، الكراستان رقم 62- 63 (1951)، ص 93- 110. Revue Des Sciences.

(33) جزءان، مرسيليا، 1937. لكنني أقتبس من الطبعة الجديدة (باريس، 1946) في مجلد واحد، وهي الطبعة التي تسقط، لسوء الحظ، الجهاز النقدي [أي ما يضاف إلى النص من شروح وتعليقات وفهارس] والببلوغرافيا.

(34) ن. م.، ص401.

(35) ن. م.، ص395- 396، 400-401.

(36) باريس، 1950 و 1952، الترجمة الإنكليزية قام بها إليوت كولمن (بولتمور، 1956). Georges

.Poulet, Studies in Human Rime

(37) في مجلة تاريخ الأفكار، 15 (1954)، ص3- 22. Journal of the«and Romanticism,»Timelessness History of Ideas

(38) باريس، 1961. Les Metamorphoses du Cercle.

(39) مجلة تاريخ الأفكار، 15 (1954)، ص 7.

(40) اقتبسه في تحولات الدائرة ص 148، عن دفاع عن الشعر-The De fense of Poetry لشلي، أما قول كولرج الذي يرد في ص 155 فهو مقتبس عن كتاب كولرج كتابات منوعة حول الإستطيقا والأدب (لندن،1911) ص. 2. Miscellanies Aesthetic and Literary.

(41) هناك نقد لاذع لطريقة بوليه كتبه ليو شبتزر بعنوان «حول حياة ماريان» «Propos de la Vie A de Marianne» في دراسات أدبية رومانية [لاتينية حديثة] Romanische Literaturstudien (توبنغن، 1959)، 248- 276. وأنظر مراجعتي في مجلة ييل، 46 (1956)، ص 114- 119. Yale Review

(42) باريس، 1055. Alabert Gerard, L'Idee romantique de la poesie en Engleterre.

(43) في مقالات في النقد 1957(7 Essays in Criticism)، ص 262- 7273

(44) نيويورك، 1953، وأنظر مراجعتي في الأدب المقارن، 6 (1954)، ص 187- 181 M.H. . Abrams, The Miror and the Lamp, re view in Comparative Literature.

(45) الجزء الثاني، العصر الرومانسي، (نيوهيفن، 1955).-The Roman tic Age.

(46) في الإيقونة اللغوية: دراسات في معنى الشعر (لكسنغتن، كنتكي، 1954)، W.K . Wimsatt, The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry ص 103- 116، وخاصة ص 109.

(47) في مجلة كنين 1957(19 Kenyon Review)، ص113-130. الاقتباس مأخوذ عن المقالة كما أعيد طبعها في كتاب: الشعراء الرومانسيون الإنكليز: مقالات حديثة في النقد-:English Romantic Poets Modern Essayus in Critocosm,ed.M.H. Abrams تحرير ماير هـ. إيبرمز (نيويورك،1960)، ص37-54، وخاصة ص39.

(48) في الفلولوجيا الحديثة 1962(59 Modern Philology)، ص214- 224، وخاصة ص 224.

(49) في كتاب دفاعا عن القراءة، تحرير روبن أ. براور ورجرد بوارييه-.In De fense of Reading,ed Reuben Brower and R. Poirier ص22- 37، وخاصة ص28.

(50) مدلتاون، كنتكت، 1959 , 16 , 37. David Ferry, The Limits of Mortality: An Essay on Wordworth's Major.

(51) بولتمور، 1953 و 1959، أنظر اللغة الأخفى، ص186.-(1953) Earl Was serman, The Fimer Tone The Subtler Language. (1959)

(52) أكسفورد،1941، طبعة جديدة، لندن، 1959 .G . Wilson Knight The Starlit Dome

(53) ن. م.، ص12 من المقدمة التي كتبها و. ف. جاكسن نايت.

(54) ن. م.، ص82.

(55) نيويورك، 1950، ص150 W.H. Auden, The Enchafed Flood: The Romantic Iconography of the Sea

(56) تحرير و. ط. أودن ونورمن هومز بيرسن (نيويورك، 1950)، ص15- 16 من المقدمة.W.H. Auden and N.H. Pearson, Poets of the Englisch Language

(57) الشعر الإنكليزي: مقدمة نقدية (لندن، 1950)، ص126.. F.W Bateson, Englisch Poetry: A

Critical Introduction

(58) لندن، 1958، ص50 , 182. R.A,Foakes, The Romantic Assertion

(59) لندن، 1957، ص5 , 166. Frank Kermode, The Romantic Image

(60) نيو هيفن1959، Harold Bloom, Shelley's Mythmaking

(61) غاردن ستي، نيويورك، 1961، ص31. Harold Bloom, The Visionary Company

(62) أنظر المراجعة التي كتبها بول دي مان في مجلة ماساشوستس، 3 (1962)، ص618-623. The Massaschusetts Review

(63) نيو هيفن1960، E.D.Hirsch, Wordsworth and Schelling.

(64) المجلة الدولية للفلسفة، 14(1960)، ص68- 84، وخاصة ص74- 75 , 83. Paul de Man, «Structure Intentionelle de L'Image romantique,» Revue Internationale de Philosophie,

(65) المجلة المئوية- Geoffrey Hartman, «Romanticism am]nd Anti self Consciousness,» 6 1962 The Centennial Review)، ص553-565.

(66) في الأدب المقارن: المنهج والمنظور، تحرير نيوتن ب شتالكنخت وهورست فرنتس. Comparative Literature: Methos and Perspective,ed Newton P. Stallknecht and Horst Frenz (كاربنديل إلينوي، 1961)، ص223-259.

(67) ن. م.، ص227.

(68) مقدمة الطبعة الثانية لقصائد البالاد الغنائية (1800)، Lyrical Ballads في الأعمال الشعرية، تحقيق إرنست دي سلنكورت، (أكسفورد، 1944)، 2/396. Poetical Works,ed.E. de Selincourt.

# 6 مفهوم الواقعية في البحوث الأدبية(*)

عاد البحث في مفهوم الواقعية هذه الأيام إلى أهميته بعد ما يزيد على مئة سنة من بدئه في فرنسا. وصارت الواقعية، أو قل الواقعية الاشتراكية في الاتحاد السوفييتي وجميع الأقطار التابعة له، وحتى في الصين كما يخيل إلي، هي المذهب الأدبي الوحيد المسموح به. لا يزال معناها الدقيق وتاريخها موضع نقاش لا نهاية له في طوفان من الكتابات التي يصعب علينا تصور مداها هنا في الغرب، حيث لا حاجة بنا إلى تتبع كل التواء في خط الحزب، ولسنا مضطرين لحسن الحظ للكتابة والنقد متحسبين باستمرار لرأي السلطات والرقباء والقرارات والأوامر والتوصيات.

ولكن لو كان النقاش حول الواقعية مسألة تخص النقاد والكتاب السوفيت لتجاهلناها واستهجناها كمظهر غريب من مظاهر الحياة الثقافية في المعسكر السوفيتي، ولفسرنا فن الرسم الروسي المعاصر باعتباره تخلفا ثقافيا، أو استبقاء قسريا لحب الناس في القرن التاسع عشر لذلك النوع من الرسوم التي تصور المواضيع الشعبية، وبينا حقيقة

الأمر حول الروايات المتعلقة بصناعة الإسمنت وبناء السدود، والقتال من أجل الحزب، والاجتماعات الحزبية باعتبارها محاولة لإنتاج فن دعائي تفهمه الجماهير الواسعة التي لم تتعلم القراءة إلا حديثا.

لكن ذلك في رأيي خطأ جسيم. فالخيال الدائر في روسيا حول هذا الموضوع يثير قضايا إستطيقية أساسية، ويتشكك بالفرضيات الأساسية التي يقوم عليها الفن والإستطيقا الحديثان، خاصة في صيغته التي أعطاها إياه الماركسي الهنغاري غيورغ لوكش. فلوكش ينفرد من بين الماركسيين بمعرفته بالتراث الألماني، وهو مدين في بعض نجاحه إلى مهارته في الجمع بين الواقعية والكلاسيكية. ومع ذلك فلا بد لنا من أن ندرك أن عودة ظهور الواقعية وإعادة صياغتها مردهما تراث قوي في التاريخ، لا في روسيا وحدها حيث استبق من يسمون بالنقاد الثوريين الذين ظهروا في الستينات موقفها، ولا في فرنسا حيث وجدت الحركة الواقعية في القرن التاسع عشر موطنها الأكبر، بل في كل تاريخ الأدب والفن. فالواقعية بمعناها الواسع وهو الأمانة في تصوير الطبيعة هي من دون شك تيار رئيس من تيارات التراثين النقدي والفني في كل من الفنون التشكيلية والأدب. ولا أراني بحاجة إلى أن أشير إلى أكثر مما يبدو أنه واقعية أمينة، تكاد تكون حرفية في الكثير من النحت الهليني، او الروماني المتأخر، أو الرسم الهولندي، أو-في مجال الأدب-في مشاهد من الساتركون لبتونسوس ولوحات القرون الوسطى Fabliank، أو الكلمة الهائلة من روايات المتشردين، أو الأوصاف الدقيقة التي نجدها عند دانييل ديفو، أو الدراما البورجوازية في القرن التاسع عشر إن شئنا حصر الأمثلة بكتابات سبقت القرن التاسع عشر. لكن سيطرة مفهوم المحاكاة نفسه في كل ما كتب من نظريات نقدية منذ أرسطو(وهي الأقرب إلى موضوعنا) تثبت اهتمام الناقد الدائم بمشكلة الواقع، ففي الرسم كانت النظرية القديمة مشغولة بتحقيق الطبيعية الحرفية، وحتى الخداع والإيهام. وقد سمعنا جميعا بقصة الطيور التي أخذت تنقر حبات الكرز المرسرمة، أو بقصة الرسام باراسيوس الذي جعل من منافسه زيوكسس يحاول فتح ستارة مرسومة في إحدى لوحاته.

وغالبا ما فسر مفهوم المحاكاة في تاريخ النقد الأدبي على أنه مرادف للنقل الحرفي أو للطبيعية، مهما كان معناه الدقيق عند أرسطو. وكانت

الأفكار الطبيعية في نظرية الكلاسيكية المحدثة هي أهم الأسس التي استندت عليها فكرة الوحدات الثلاث. وقد قال دوبنياك في التجربة المسرحية (1657) باستمرار إن زمن الفعل المسرحي يجب ألا يزيد عن ثلاث ساعات وهو الزمن الذي يستغرقه تمثيله. أما وحدة المكان فقد دافع عنها من وجهة النظر الطبيعية، وهي أن الصورة نفسها (المسرح) لا يمكن أن تمثل شيئين مختلفين. وتطرق ديدرو في مفهومه للطبيعية كخداع حرفي إلى حد مدهش. وعبر عن سروره البالغ حين كتب عن إحدى الحفلات التي مثلت بها مسرحيته أب العائلة أنه «ما إن انتهى عرض المشهد الأول حتى أعتقد المشاهد أنه في وسط حلقة العائلة ونسي أنه في مسرح». والمعايير الطبيعية المشابهة شائعة عند نقاد يحسبون على الكلاسيكية المحدثة كالدكتور جونسون، وحتى لسنغ [1].

يجب ألا نقلل من قوة هذا التراث لأنه تراث تدعمه حقائق بسيطة جدا. فالفن لا يمكنه إلا أن يتعامل مع الواقع مهما ضيقنا معناه، ومهما أكدنا على قدرة الفنان الخلاقة المشكلة. فالواقع، كالحقيقة أو الطبيعة أو الحياة، هو في الفن كما في الفلسفة والاستعمال اليومي، كلمة مشحونة بالقيمة. وقد هدفت كل فنون الماضي إلى تصور الواقع حتى ولو تكلمت عن واقع أعلى: واقع من الماهيات، أو واقع من الأحلام والرموز.

لكنني لا أقصد في هذه المقالة أن أناقش هذه الواقعية الأبدية، أو مشكلة العلاقة بين الفن والواقع، وهي المشكلة المعرفية الجوهرية برمتها. بل سأكتفي بإثارة مسألة الواقعية في القرن التاسع عشر، أي بالمسألة وقد ارتبطت بلحظة معينة من لحظات التاريخ، وكما تبدو في مجموعة معروفة من النصوص. وقد كنت دافعت في سياق آخر عن استعمال مصطلحات ترتبط بفترات معينة من التاريخ الأدبي، وهي مصطلحات يجب أن نحميها من خطرين: أولهما هو الإسمانية المتطرفة التي تعتبرها مجرد تسميات لغوية اعتباطية، وهذا اتجاه ساد في البحوث الإنكليزية والأمريكية، وثانيهما شائع في ألمانيا، وهو اعتبار هذه المصطلحات كما لو كانت كيانات ميتافيزيقية تقريبا، لا تعرف ماهياتها إلا بالحدس. سوف أبدأ بتبيان بعض التمييزات الواضحة، ثم أنتقل ببطء إلى وصف مفهوم الواقعية كما يرتبط بالفترة التاريخية، وهو مفهوم أعتبره مفهوما منظما، أو شبكة من المعايير تسود

في فترة معينة ويمكن تتبع نشأتها واضمحلالها، ويمكن عزلها بوضوح عن معايير الفترة السابقة ومعايير الفترة اللاحقة لها[2]. علينا أولا أن نفرق بين شبكة المعايير هذه وبين تاريخ اصطلاح الواقعية. فهذا التاريخ، مثله مثل تاريخ النقد الأدبي بشكل عام، يساعدنا في فهم الأهداف التي عملت من أجلها فترة من الفترات، والوعي الذاتي لدى كتابها، ولكنه لا يلزمنا بالضرورة، ذلك أن النظرية والتطبيق كثيرا ما يفترقان في التاريخ الأدبي، ولذلك قد تمضي النظرية دون اسم خاص بها. ومع ذلك فهناك بعض الفائدة في معرفة تاريخ اصطلاح ما حتى ولو انحصرت هذه الفائدة في تفادينا لمعاني تناقض التاريخ. لا شك في أننا نستطيع استعمال مصطلح بمعنى يخالف معناه الأصلي، ولكن ذلك يشبه في مجافاته للحكمة إصرارنا على تسمية الكلب قطة.

كان اصطلاح الواقعية موجودا في الفلسفة منذ وقت طويل وبمعنى مختلف تمام الاختلاف عن معناه عندنا. فقد كان معناه الإيمان بواقعية الأفكار، وكان نقيض السينمائية التي اعتبرت الأفكار مجرد أسماء أو تجريدات. ولست أعرف عن أي دراسة للتغيرات السيمائية التي لا بد من أنها حدثت في القرن الثامن عشر. فواقعية توماس ريد مثال على انعكاس المعنى في الفلسفة. ويتكلم كانت في نقد الحكم (1790) عن مثالية الأهداف الطبيعية وواقعيتها، ويعرف شلنغ في بحثه المبكر حول الأنا في الفلسفة (1795) الواقعية المجردة بأنها «تفترض وجود اللا أنا»[3]. ولكن يبدو أن شلر وفريدرخ شليغل كانا أول من طبق الاصطلاح على الأدب. ففي عام 1798 أشار شلر إلى الفرنسيين باعتبارهم أفضل واقعيين منهم مثاليين. واستنتج من ذلك استنتاجا انتصر له وهو أن الواقعية لا تصنع شاعرا، بينما أكد فريدرخ شليغل في نفس الوقت تقريبا بشكل تملؤه المفارقة على أن «الفلسفة كلها مثالية، ولا واقعية حقيقية إلا واقعية الشعر». ويتلقى أحد المتحدثين في مقالة شليغل حديث حول الشعر (1800) المديح لأنه اختار سبينوزا من أجل «أن يبين أن المصدر الأول للشعر هو أسرار الواقعية[4]. بل إن شلنغ يذكر مرة في محاضرات حول منهج الدراسة الأكاديمية (1803)» الواقعية الشعرية «، ولكنه يشير هناك إلى جدل أفلاطوني ضد الواقعية الشعرية»، ولا شك في أن هذا لا يعني أكثر من الواقعية في الشعر، وليس

أي نوع معين من أنواع الواقعية[5] . والكلمة شائعة إلى حد ما بين الرومانسيين الألمان، ولكنها لم تتبلور لتعني كتابا معينين أو فترة أو مدرسة محددة.

أما في فرنسا فقد أطلقت الكلمة على الأدب منذ 1826 . فقد أكد كاتب في الميركور فرانسيز أن «هذا المذهب الأدبي الذي يزداد انتشاره كل يوم ويؤدي إلى المحاكاة الأمينة لا لروائع الأعمال الفنية بل للأصول التي تقدمها الطبيعة يمكن أن نسميه بالواقعية. وتشير بعض الدلائل إلى أن الواقعية ستكون. أدب القرن التاسع عشر، أي ستكون أدب الحقيقة[6] . وقد استعمل غوستاف بلانش، الذي كان في أيامه خصما بعيد الأثر من خصوم الرومانسية، اصطلاح الواقعية منذ عام 1833 فصاعدا كما لو أنه رديف للمادية، خاصة فيما يتعلق بوصف الأزياء والعادات في الروايات التاريخية. إذ تهتم الواقعية فيما يقول، «بشكل الدرع الموضوع على باب قلعة من القلاع وبالرمز المرسوم على علم من الأعلام، وبالألوان التي حملها فارس يعاني من لواعج الغرام»[7] . وهذا يبين أن الواقعية عند بلانش تعني ما نقصده نحن بتعبير اللون المحلي [أي التفاصيل المستمدة من البيئة المحلية لتعطي الانطباع بالواقعية أو صدق التصوير]. وقد شكا إيبولت فورتول عام 1834 مثلا من رواية كتبها أ. توريه لأنها كتبت «بواقعية مبالغ فيها استعارها من أسلوب المسيو هوغو»[8] . إذن فالواقعية في ذلك الوقت كانت مظهرا لوحظ في طريقة كتاب ندعوهم رومانسيين هذه الأيام، كتاب مثل سكوت، وهوغو، ومريميه. لكن الكلمة سرعان ما أصبحت تعني الوصف المفصل لأنماط الحياة المعاصرة عند كل من بلزاك ومورجيه، ولكن معناها لم يتبلور إلا في المناقشات التي احتدمت في الخمسينات حول رسوم كوربيه، ومن خلال النشاط الذي لا يكل والذي قام به الروائي غير المبرز شامفليري الذي نشر عام 1857 مجلدا مكونا من مقالات تحت عنوان الواقعية، بينما حرر صديق له اسمه دورانتي مجلة قصيرة العمر اسمها الواقعية، ظهرت ما بين تموز 1856 وأيار 1857[9] . لقد صاغت هذه الكتابات مذهبا أدبيا محددا يركز على أفكار بسيطة تقول: إن على الفن أن يصور العالم الحقيقي تصويرا أمينا، لذلك فإنه يجب أن يدرس الحياة المعاصرة عن طريق الملاحظة الدقيقة والتحليل المتأني. وعلى الفنان أن يفعل ذلك بدون انفعال، أي بدون حشر الذات، أي بموضوعية. وهكذا صار الاصطلاح الذي كان شائع

الاستعمال لأي تصور أمين للطبيعة مرتبطا بكتاب معينين وصار شعارا لجماعة أو لحركة. وكان هناك اتفاق واسع النطاق على أن مريميه وستندال وبلزاك ومونييه وشارل دي برنار هم المبشرون، بينما كان شامفليري ومن بعده فلوبير وفيدو والأخوان غونكور وديما الأصغر هم ممثلي المدرسة، رغم أن فلوبير. على سبيل المثال أغضبته التسمية ولم يعترف بها كتسمية صحيحة لأدبه [10]. لقد كان هناك اتفاق بين ممل في الكتابات المعاصرة حول ملامح الواقعية الرئيسة. أما أعداؤها الكثيرون فقد نظروا إلى تلك الملامح نظرة سلبية، فشكوا مثلا من الإفراط في استخدام التفاصيل الخارجية الدقيقة، ومن إهمال المثاليات، ورأوا في الموضوعية وغياب شخصية الكاتب ستارا للاأخلاقية والكلبية (Cynicism)[2*]. وما أن جاءت محاكمة فلوبير عام 1857 بسبب مدام بوفاري حتى غدا حجم النقاش من الضخامة ومن كثرة التكرار حدا لم يعد من الضروري معه أن نتتبع تاريخ الكلمة في فرنسا أكثر من ذلك.

لكن الجدل الفرنسي سرعان ما وجد أصداء له في أقطار أخرى بطبيعة الحال. غير أن علينا أن نميز بوضوح بين استخدام كلمة «الواقعية» لوصف ما كان يجري في فرنسا، وبين تبني الكلمة كشعار لمدرسة تمارس الكتابة الواقعية. ويختلف الوضع في البلاد الرئيسة اختلافا كبيرا في هذا المجال. ففي إنكلترة مثلا لم تظهر حركة واقعية تحمل ذلك الاسم قبل جورج مور وجورج غسنغ في أواخر الثمانينات.

لكن اصطلاح الواقعية يرد في مقالة عن بلزاك كتبت عام 1853، وأطلق على ثاكري-بشكل عابر نوعا ما-لقب «زعيم المدرسة الواقعية» عام 1856. ويبدو أن جورج هنري لويس كان أول ناقد إنكليزي يطبق معايير الواقعية بانتظام وذلك في مراجعة قاسية-على سبيل المثال عنوانها «الواقعية في الفن: روايات ألمانية حديثة» (1858)، أطلق فيها سياط قلمه على فريتاغ ولدفغ لأنهما غير واقعيين يتصفان بالميوعة، ومدح بول هايزه Heyse وغوتفريد كلر، معلنا بجرأة أن «الواقعية هي أساس كل الفنون». أما ديفيد ميسن فقد قارن في كتابه الروائيون البريطانيون وأساليبهم (1859) ثاكري باعتباره «روائيا من أتباع ما يدعى بالمدرسة الواقعية» مع ديكنز، وهو «روائي من المدرسة المثالية أو الرومانسية». ورحب «بتنامي روح الواقعية الصحية، بين

كتاب الرواية» وغدت المعايير الواقعية، كصدق الملاحظة، ووصف الأحداث والشخصيات والخلفيات العادية، تجري على كل لسان في نقد الرواية الفكتورية[11].

كان الوضع في الولايات المتحدة كمثيله في إنكلترة. فقد أوصى هنري جيمس عام 1862 صديقته الروائية الآنسة هاريت برسكت بتبني «الطريقة الواقعية المشهورة»، لأنها في رأيه-لم «تتم الإحساس الرهيف بما هو حقيقي بالقدر الكافي»[12]، وكان من الواضح أنه يقصد الفرنسيين بالطريقة الواقعية. ولكن وليم دين هاولز كان الوحيد الذي تحدث فيما كتبه عام 1882 عن هنري جيمس باعتباره «الممثل الأكبر» للمدرسة الواقعية الأمريكية، وأخذ منذ سنة 1886 فصاعدا يدعو للواقعية كحركة عد نفسه هو وجيمس أكبر دعاتها[13].

لم تشهد ألمانيا فيما أعتقد أي حركة واقعية واعية لهذه الناحية فيها، رغم أن الكلمة استعملت أحيانا. ففي عام 1850 تحدث هرمان هتنز عن واقعية غوته. وكان شكسبير بالنسبة ل ف. ت. فشر سيد الواقعيين بلا منازع [14]. ووضع أوتو لدفغ تعبير «الواقعية الشعرية» من أجل المقارنة بين شكسبير وبين الحركة الفرنسية المعاصرة[15]. واستخدم يوليان شمت الكلمة في مقالات نشرها في رسل الحدود Die Grenzboten ابتداء من عام 1856 وفي تاريخه للأدب الألماني (1867) لما يدعى عادة Das Junger Deutschland (ألمانيا الفتاة)[16]. ولكن الكلمة لم تصل حتى إلى النظرية الماركسية إلا في وقت متأخر جدا. فلست أجدها في كتابات أي من ماركس وإنجلز المبكرة. لكن إنجلز كتب في عام 1888 رسالة بالإنكليزية للآنسة هاركنس علق فيها على روايتها فتاة المدينة، وشكا من أنها «ليست واقعية إلى الحد المطلوب. فالواقع يفترض فيما أرى تصويرا أمينا للظروف النمطية المتكررة إلى جانب الدقة في التفاصيل»[17]. وتستعمل رسالة كتبها فيما بعد اصطلاح «البيئة». يتضح منها أثر تين، وهو أثر يبدو أيضا من تأكيده على النمط وعلى بلزاك [18].

وفي إيطاليا دافع دي سانكتس عن زولا عام 1878، ورأى في الواقعية «علاجا ممتازا لشعب غريب الأطوار تعجبه الكلمات الرنانة وعرض القدرات». لكنه تراجع عن هذا الموقف فيما بعد أمام انتشار الطبيعية

والعلوم الوضعية، وحاضر عن الحاجة إلى «المثال» وعبر عن أسفه «للحيوانية» الجديدة[19]. أما الروائيون الإيطاليون الواقعيون فقد ابتكروا اصطلاحا جديدا هو Verismo (الصدق) ورفض أبرز منظريهم، وهو لويجي كايوانا، كل المذاهب الأدبية بغضب، بقدر ما يتعلق الأمر به هو وبصديقه الحميم جيوفاني فيرغا[20].

أما في روسيا فكان الوضع مختلفا أيضا. فقد كان فساريون بلنسكي قد تبنى اصطلاح فريدرخ شليغل «الشعر الحقيقي»، منذ عام 1836، وأطلقه على شكسبير الذي وفق ما بين الشعر والحياة الواقعية «، وعلى سكوت، شكسبير الثاني الذي حقق وحدة الشعر والحياة»[21]. وتحدث بلنسكي بعد عام 1846 عن الكتاب الروس أمثال غوغول باعتبارهم ينتمون إلى المدرسة الطبيعية[22]. وحدد بلنسكي آراء النقاد المتطرفين في الستينات، ولكن ديمتري بيساريف من بينهم كان الوحيد الذي استعمل الكلمة كشعار. والواقعية بالنسبة له هي التحليل أو النقد. «فالواقعي عامل مفكر»[23]. وقد هاجم دوستويفسكي مجموعة النقاد المتطرفين هذه بحدة عام 1863. وعبر باستمرار عن عدم رضاه عن الطبيعية التصويرية، ودافع عن الاهتمام بالغريب والاستثنائي. وأكد في رسالتين معروفتين أن «فهمي للواقع والواقعية يختلف تمام الاختلاف عن فهم واقعيينا ونقادنا لهما. ومثاليتي أكثر واقعية من واقعيتهم». فواقعيته نقية، واقعية في العمق، بينما تنتمي واقعيتهم إلى السطح. وقد روى ن. ن. ستراخوف في السيرة التي كتبها عن دوستويفسكي أن دوستويفسكي قال:«يدعونني سيكولوجيا: إنهم مخطئون. الأصح أنني واقعي بمعنى أرفع، أي أنني أصور كل أعماق النفس الإنسانية»[24]. كذلك لم يرض تولستوي عن النقاد المتطرفين، وعبر عن كرهه الشديد لفلوبير رغم أنه مدح موباسان، وكتب مقدمة للترجمة الروسية لأعماله. ومع أن الحقيقة وصدق العاطفة أمران إجباريان بالنسبة لتولستوي في كتابه ما الفن؟ إلا أن كلمة الواقعية لا ترد في كتاباته بشكل بارز على الإطلاق [25].

هذا العرض المختصر لمعاني كلمة الواقعية وانتشارها يظل ناقصا إذا أهملنا الكلام عن الطبيعية التي كانت في موضع المنافسة الدائمة مع الواقعية، وغالبا ما اعتبرت متطابقة في معناها معها. والكلمة اصطلاح فلسفي قديم يعني المادية أو الأبيقورية أو الدنيوية. أما معناها الأدبي

فنجده أيضا عند شلر في مقدمته إلى عررس مسينا (1803) باعتبارها شيئا يستحق المحاربة في نظر شلر لأن «كل شيء في الشعر ما هو إلا رمز للواقع»[26]. أما هاينه فقد أعلن في فقرة من صالون 1831 أثرت في بودلير تأثيرا عميقا أنه «من المؤمنين بما فوق الطبيعة في الفن لما مقابل إيمانه «الطبيعية» في الدين [27]. لكن هذا الاصطلاح الذي استخدم استخداما واسعا بمعنى الولاء المخلص للطبيعة، لم يتبلور كشعار محدد إلا في فرنسا أيضا. فقد أمسك زولا بتلابيبه، وصار منذ نشر مقدمة الطبعة الثانية لروايته تيريز راكان (1868) يعتبر اسما لنظريته الخاصة بالرواية التجريبية العلمية. غير أن الفرق بين الواقعية والطبيعية لم يستقر إلا بعد مضي وقت طويل. وقد تناول فردنان برونتيير في كتابه الرواية الطبيعية (1883) كلا من فلوبير ودوديه وموباسان وجورج إليوت إضافة إلى زولا تحت هذا العنوان. ولم يجر التفريق بين الاصطلاحين إلا في البحوث الأدبية الحديثة.

يجب إذن أن نميز بين المعاني المعاصرة لكلمتي الواقعية والطبيعية، وبين الطريقة التي فرض بها البحث الأدبي الحديث اصطلاح «الواقعية» أو «الفترة الواقعية» على الماضي. لم تكن العمليتان مستقلتين عن بعضهما البعض بطبيعة الحال: فالإيحاء الأصلي أتى من المجادلات المعاصرة. غير أن العمليتين ليستا متطابقتين تماما. وتباين الوضع كثيرا من قطر إلى آخر.

ففي فرنسا يبدو أن الواقعية، متبوعة بمرحلة طبيعية متميزة لاحقة، أمر ثابت. وقد زاد من ثباته بوجه خاص كتاب بيير مارتينو الرواية الواقعية (1913)، والطبيعية الفرنسية (1923): الطبيعية هي مذهب زولا بما تتضمنه من معالجة علمية وتتطلبه من فلسفة مادية حتمية، بينما كان من سبقه من الواقعيين أقل وضوحا واتفاقا في ولاءاتهم الفلسفية. وهناك في فرنسا كتاب جيد واحد هو كتاب غوستاف رينيير Reynier أصول الرواية الواقعية (1912) يتبع طريقة الواقعية من ساتيريكون بترونيوس إلى رابليه، فالسلستينا الإسبانية، فالأدب الفرنسي المتعلق بالفلاحين والشحاذين في القرن السادس عشر. وقد استبق رينيير في استشهاداته واستبعاداته أورباخ حول بعض النقاط: ليس من الضروري للواقعية أن تكون هجائية أو كوميدية حتى تكون واقعية بحق.

وفي إنكلترة لا يزال استعمال الواقعية كمصطلح يدل على فترة نادرا. إذ لا ترد الكلمة في التواريخ المعتمدة للأدب الإنكليزي في أوائل القرن العشرين، وفي تاريخ كيمبرج للأدب الإنكليزي، وكتاب. غارنت وغس إلا لماما. وقد سمي غسغ واقعيا بسبب تأثير زولا، ونقرأ أيضا أن بن جونسون بدأ حياته «واقعيا» أو «طبيعيا» بلغة هذه الأيام [28]. وقد احتاج الأمر إلى باحث أمريكي هو نورمن فورستر ليقترح إحلال اصطلاح واقعي محل اصطلاح «فكتوري»[29].

أما في البحوث الأدبية الأمريكية فإن الوضع على عكس ما هو عليه في إنكلترة. فقد استقر اصطلاح الواقعية هناك منذ أن عنون فيرنن بارنغتن الجزء الثالث من كتابه التيارات الرئيسة في الفكر الأمريكي: بدايات الواقعية النقدية (1935): فيما أعتقد. كما أن هناك مجلدا نشر حديثا لمؤلفين متعددين عنوانه فترات انتقالية في التاريخ الأدبي الأمريكي (1954) استغل مفهوم الفترة بثقة تكاد تشبه ثقة المؤرخ الأدبي الألماني. إذ يقول لنا أحد الكتاب إن الواقعية، على عكس الطبيعية، لم تكن تلتزم بالنقد الاجتماعي بالدرجة الأولى، بل بالصراع بين المثاليات الأمريكية الموروثة كالإيمان بالإنسان والفرد، وبين مذهب العلوم الحديثة المتشائم الحتمي[30]. وقد أجاد تشارلز جايلد ولكت الوصف في الطبيعية الأدبية الأمريكية (1956) عندما وصف ما دعاه بمجراها المنقسم «بقوله إنه» خليط من نصائح عمومة وأفكار عن حتمية تتسم بالجلال»[31].

وفي ألمانيا قام ركارد برنكمان في الواقع والوهم (1957) باستمراض الكتابات الألمانية التي تناولت الواقعية فرفضها جميعا لصالح نظريته هو، بينما درس برونو ماركفارت في الجزء الرابع من كتابه تاريخ النظرية الشعرية الألمانية (1959) الذي يزخر بالعلم الغزير حتى المقولات العابرة التي كتبها كتاب الدرجة الخامسة وصنف نظرياتهم أغرب تصنيف. فهناك «واقعية مبكرة» Fruhrealismns، وواقعية دينية أخلاقية religios-ethscher Realismus، وواقعية مثالية Idealrealismns، ونوع مركز من الواقعية، ونوع من الواقعية الطبيعية[32]، إلخ، إلخ. مما يدير الرأس برقصة التصنيفات التي لا حياة فيها، فلا نلاحظ أن ماركفارت يقدم لنا أقدم النوافل عن الحياة والحقيقة ودقة الوصف والموضوعية كما لو أنها مكتشفات جديدة[33]. ويبلغ ماركفارت

من ضيق الأفق ما يجعله يحسب أن العالم خارج ألمانيا لا يعرف شيئا، وأن أرسطو (رغم أن اسمه يرد عدة مرات) لم تخطر على باله أفكار عن محاكاة الطبيعة والاحتمال، والعطف. أما الفرنسيون، فلا وجود لهم، ولا يضم كشاف أعلامه الوافي جدا أي ذكر لفلوبير أو تين أو الأخوين غونكور.

يقف كتاب المحاكاة لإرخ آورباخ (1946) على النقيض من ذلك. فآورباخ عالمي الأفق، ويبلغ من شكه في نزعة تاريخ الأفكار إلى التصنيف حدا يصعب علينا معه أن نكتشف ما يعنيه بالواقعية. وهو نفسه يقول لنا إنه كان يفضل كتابة كتابه بدون اللجوء إلى التعبيرات العامة. ولقد بينت في مكان آخر[34] أن آورباخ يحاول الربط بين مفهومين متناقضين للواقعية، أولهما يمكن أن ندعوه بالوجودية تكشفات الواقع المضنية في لحظات القرارات الحاسمة، في المواقف التي تحدد المصير، كموقف إبراهيم وهو على وشك التضحية [بإسماعيل]، وموقف المدام دي ستال وهي تقرر ألا تنقذ ابنها من الإعدام، وموقف دوق سان سيمون وهو يسأل المفاوض اليسوعي عن عمره. وثانيهما واقعية القرن التاسع عشر الفرنسية التي يعرفها بأنها تصف الواقع المعاصر وتنغمر في محسوسية تيار التاريخ الدينامية، لكن التاريخية تناقض الوجودية، فالوجودية ترى الإنسان مكشوفا بعريه ووحدته، وهي غير تاريخية، بل مضادة للتاريخ. كذلك يتباين جانبا الواقعية كما يراها آورباخ في أصولهما التاريخية. فاصطلاح الوجود ينحدر من كيركغور الذي كانت فلسفته برمتها احتجاجا ضد هيغل، أبي التاريخية وتاريخ الأفكار. لقد اكتسبت الواقعية في كتاب آورباخ المرهف ذي العلم الغزير معنى خاصا جدا: فالواقعية يجب ألا تكون وعظية، أخلاقية، بلاغية، رعوية، أو كوميدية. ولذا فإن آورباخ ليس لديه ما يقوله عن الدراما البورجوازية، أو الرواية الإنكليزية الواقعية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. كذلك يستبعد أورباخ الكتاب الروس والألمان في القرن التاسع عشر لأنهم إما وعظيون أو رعويون. ولا تلبي شروط آورباخ إلا مقاطع من الكتاب المقدس ودانتي ومقاطع من ستندال وبلزاك وفلوبير وزولا من بين الكتاب الحديثين.

يتوصل كتاب رخارد برنكمان الواقع والوهم (1957) هو الآخر إلى نتائج يتميز بها عن سواه. فهو يتجاهل الجدل التاريخي ويركز اهتمامه على تحليل حاذق لثلاث قصص ألمانية: الموسيقار الفقير (1848) لغرلبارتسر،

وبين السماء والأرض (1855) لأوتو لدفغ، وقصة بيته وماريله لإدفارد فون كايزرلنغ (1903). يقول برنكمان إن ذروة الواقعية تمثلت في قصة كايزرلنغ لأن الراوي فيها حصر همه في تصوير مشاعر شخصية قصصية واحدة هي شخصية البطل، الذي هو أرستقراطي بروسي تتجاذبه امرأتان، وينتهي المطاف ببرنكمان إلى أن يجد الواقعية، أو الواقع على الأصح، في أسلوب تيار الوعي وفي محاولة «مسرحة الذهن»، وهو أسلوب بلغ في حقيقة الأمر أقصى درجات التخلل من الواقع العادي. غير أن برنكمان يدرك المفارقة في هذا «الانعكاس»، حيث أذى الاهتمام بما هو حقيقي وفردي إلى شيء بلغ من بعده عن الواقع بالمعنى التقليدي ما نجده عند جوير وفرجينيا ولف وفوكنر. ولا يخلل برنكمان نصا واحدا يمكن أن ندعوه واقعيا بحق، ذلك أنه-رغم عالمية نظرته في خاتمة الكتاب-يحصر همه في المتن-بالأفاق الألمانية، مما جعله ينشغل بالمتأخرين والمقلدين من الكتاب الألمان. أما استنتاجه القائل «إن التجربة الذاتية... هي التجربة الوحيدة التي يمكن وصفها بالموضوعية »[35] فتوحد ما بين الانطباعية، وهي التسجيل الدقيق للحالات الذهنية، وبين الواقعية، وتنادي بها على أنها الواقعية الصحيحة الوحيدة. وهكذا ينقلب المعنى المألوف الذي خلقه لنا القرن التاسع عشر للواقعية رأسا على عقب، وتحل محله واقعية ذاتية تجزيئية تبحث عن التفرد وترفض أن تعترف بوجود نظام موضوعي للأشياء، واقعية لا تختلف عن بيتر أو بروست في شيء. فالفرد فيها هو الواقع الوحيد كما في الفلسفة الوجودية وقمة الواقعية الألمانية-من وجهة النظر هذه-هي الملازم الأول غوشتل لارثر شنتزلر ولير آل بدنبروك [التوماس مان]، اللتان ظهرتا عام 1901. وفيلسوفها برغسن وليس تين أو كونت [36].

إن كل كاتب في ألمانيا يكتب على هواه ويبحث عن الواقعية حيثما يريد أن يجدها. أما في إيطاليا فلا وجود لمشكلة اسمها مشكلة الواقعية-إلا بالنسبة للنقاد الماركسيين. فقد عمل كروتشه ما يلزم بهذا الشأن: فلا طبيعة ولا واقع خارج العقل، ويجب ألا يشغل الفنان نفسه بالعلاقة بينهما، ذلك أن الواقعية (كالرومانسية) ما هي إلا مفهوم زائف، صنف من تصنيفات البلاغة البالية[37].

أما في روسيا فالواقعية هي كل شيء. والنقاد هناك يبحثون عنها حتى

في الماضي. وهكذا فإن بوشكين وغوغول واقعيان. والروس-شأنهم شأن الألمان-يثيرون المعارك والمفارقات الأدبية اللفظية حول «الواقعية النقدية». «والواقعية الديمقراطية الثورية»، «والواقعية البرولتيارية». و«الواقعية الاشتراكية»، آخر مراحلها، هي المرحلة التي تمثل اكتمال كل الفنون والآداب في رأي تيموفييف في كتابه المعتمد نظرية الأدب [38].

غير أن غيورغ لوكاش من بين الماركسيين، طور أكثر نظرياتهم عن الواقعية تماسكا. إذ تبدأ نظريته بالمقولة الماركسية الأساسية وهي أن الأدب صورة للواقع، وأنه يكون أصدق مرآة إذا صور تناقضات التطور الاجتماعي، أي إذا أظهر الكاتب قدرته على النفاذ إلى بنية المجتمع واتجاه تطوره في المستقبل. أما الطبيعية فيرفضها لوكش لأنها تهتم بسطحية الحياة اليومية وبالأمور العادية، بينما تخلق الواقعية أنماطا تمثل الواقع وتتنبأ بالمستقبل. ويضع لوكاش عددا من المعايير التي تمكنه من الحكم على الأدب بالنسبة لتقدميته (التي قد تكون غير واعية، بل مضادة لآراء الكاتب السياسية، وبالنسبة لشمولية الشخصيات التي خلقها الواقعيون العظام وقدرتها على تمثيل مجتمعها ودرجة وعيها لذاتها وقدرتها على التنبؤ بالمستقبل. ورغم أن جزءا من كتابات لوكاش هو جدل سياسي محض، وأن معاييره في أغلبها أيديولوجية أو تنتمي «للجبهة الشعبية»، أو «للحرب الباردة» فيما بعد، إلا أن لوكش في أفضل حالاته يعيد صياغة مفهوم «الكلي المجسد»، ويحدد مشكلة «النط المثالي» كما أثارها التراث الرئيس الألماني في مجال الإستطيقا بحيث وصفه بيتر دمتز بأنه حقق «بعثا للاستطيقا المثالية وقد ارتدت زيا ماركسيا» [39].

يهدف هذا الاستعراض السريع للمعاني المعاصرة لمصطلح الواقعية وللتفسيرات الحديثة للمفاهيم، إلى جانب ما قد يكون له من الفائدة بذاته، إلى تقرير نقطتين: أن وعي فترة من الفترات بما يحصل أثناءها لا يلزم الباحثين المحدثين أمثالنا ممن تشغلهم مهمة تعيين الفترات. إذ لا نستطيع حصر اهتمامنا بكتاب دعوا أنفسهم واقعيين، ولا نستطيع الاكتفاء بالنظريات التي ظهرت في الفترة موضوع البحث. أما من الناحية الثانية فإن التباين الهائل (بل التناقض أحيانا) بين آراء الباحثين المحدثين حول محتوى المفهوم ومدلولاته يجب أن يجعلناحذرين من نسيان النظريات الأساسية التي سادت

تلك الفترة، أو الروائع التي يعترف بها الجميع. ومع أننا لا تلزمنا دراسة معاني المصطلح زمن ظهوره فإن علينا في رأيي أن نعترف بدور الوعي الذاتي عندما نراه، أو حتى حين نجده وقد صيغ بمصطلحات لا نستعملها هذه الأيام. لقد اعتبرت الفترة القريبة من ثورة تموز عام 1830 بأنها نهاية عهد وبداية عهد آخر في الأدب أيضا. ويصح تعبير هاينه das Ende der Kunsntperiode (نهاية عهد فني) لا على ألمانيا وحدها بل على فرنسا وإيطاليا وإنكلترة أيضا. لسنا بحاجة إلى اصطلاح «الواقعية». قد تكون الواقعية في ألمانيا هي شعر الحياة الذي تحدث عنه فاينبارغ، أو شعور غرفيوس الحاد بالتغيير الذي تطلبه ألمانيا من الفن إلى السياسة. وقد نجدها في فرنسا في شعار «الانتماء إلى العصر» etre de son femps، أو في المثل النفعية عند أتباع سان سيمون أو عند ليرو، وقد نجدها في إنكلترة في اتجاه كارلايل نحو القصيدة الوحيدة التي هي الواقع، وفي روسيا قد نجدها في آخر مراحل بلنسكي، في إعلائه من شأن تحول بوشكين إلى الحياة الواقعية، وفي مدحه لدوستويفسكي الشاب على كتابة رواية الفقراء (وهو المدح الذي تراجع عنه بسرعة)، أو في مدحه للجزء الأول من كتاب تورغييف انطباعات رياضي. كان هناك باختصار شعور عام بانتهاء الرومانسية، وبظهور عصر جديد يهتم بالواقع والعلم وهذا العالم. كذلك يمكننا الاستشهاد بالنصوص والأمثلة لنبين أن الناس في أواخر القرن التاسع عشر أدركوا أن الواقعية والطبيعية قد أكملتا شوطهما وأنهما كانتا في طريقهما إلى أن يحل محلهما فن جديد قد يدعو نفسه رمزيا أو رومانسيا جديدا أو أي شيء آخر.

يمكننا الآن أن نتناول آخر مهماتنا وأهمها، وهي وصف (ولا أقول تعريف) الواقعية كمفهوم فترة له معناه ويمكنه أن يجتاز امتحان المتطلبات التي وضعناها: هذا الوصف يجب ألا يكون مجرد وصف لأسلوب أدبي نجده في كل الأوقات والعصور لأننا لسنا معنيين هنا بالتدليل على تايبولوجية أدبية معينة، بل بمفهوم مرتبط بفترة زمنية محددة. ولا بد لنا حتى تكون الواقعية كذلك من أن نميزها عن المفاهيم الأخرى التي ترتبط بفترات زمنية محددة، كالكلاسيكية والرومانسية، ولذا فإننا سنجري المقارنات بين هذه المفاهيم. وإذا كان للواقعية أن تكون مفهوم فترة فإنها يجب ألا تكون من الضيق

بحيث تستبعد كتابا هيمنوا على فترتهم وصاروا أفضل من يمثلها.

فلنبدأ إذن بشيء بسيط جدا، ولنقل إن الواقعية هي «التمثيل الموضوعي للواقع الاجتماعي المعاصر». أعترف أن هذا يقول القليل، ويثير الأسئلة حول معنى «الموضوعية» ومعنى «الواقع». ولكننا يجب ألا نتسرع في إثارة الأسئلة النهائية، بل يجب أن ننظر إلى هذا باعتباره سلاح جدل ضد الرومانسية باعتباره نظرية استبعاد وضم، ترفض الإغراب، وقصص الجنيات، والأليغوريا، والرمزية، والتفنن، والتجريد والتزيين. وتعني أننا لا نريد أساطير، أو قصص جنيات، أو عالم أحلام. كذلك تعني رفض المصادفات والأمور غير المحتملة والأحداث الخارقة لأن الواقع فهم في ذلك الوقت، رغم كل الاختلافات الموضعية والشخصية، باعتباره عالم علم القرن التاسع عشر المنظم، عالم العلة والنتيجة، حيث اختفت المعجزات وانتفي التعالي، حتى ولو احتفظ الفرد بإيمانه الديني الشخصي. كذلك كان اصطلاح احتواء لا استبعاد، فصارت الأمور القبيحة والمقرفة والوضيعة من مواضيع الفن المشروعة، وسمح بدخول المواضيع المحرمة كالجنس ومشاهد الموت إلى حرمة الفن (مقابل موضوعي الحب والموت اللذين كانا موضوعين مسموحا بهما على الدوام).

يتصف الموقف الفرنسي حول هذه النقطة بشيء من الطرافة: فقد حافظت النظرية القديمة المتعلقة بالمستويات الثلاثة للأسلوب على مكانتها وقتا أطول بسبب الكلاسيكية الفرنسية. فظل الأسلوب الأدنى في مكانه يناسب الهجاء، أو التحقير الفكه، أو الكوميديا. وكان التحلل من المستويات الثلاثة للأسلوب أحد المواضيع الرئيسة في كتاب آورباخ العظيم. ولكن آورباخ بتركيزه على فرنسا دون سواها حيث دامت الكلاسيكية فترة أطول مما دامت في غيرها لأسباب سياسية، وامتد عمرها حتى عهد الثورة والإمبراطورية النابليونية وحتى ما بعد إعادة الملكية، قد جعل التحلل من مستويات الأسلوب هذه، وخلط الأنواع الأدبية ببعضها، وظهور الواقعية الجادة بعد ذلك ظاهرة فجائية أكثر من اللازم يعود الفضل فيها إلى ستندال وبلزاك فقط. أما في إنكلترة فكان الوضع يختلف تماما. فقد كان شيكسبير هناك وقد خلط الأساليب والأنواع الأدبية خلطا تاما، ولذا فإن آورباخ لم يستطع استبعاد ديفو رتشاردسون وفيلدنغ وكل مسرحيات المآسي

العائلية التي أنتجها الإنكليز من حظيرة الواقعية إلا باستبعاد كل ما هو وعظي أخلاقي من تلك الحظيرة. ثم إنني أشك في أن الواقعيين الفرنسيين لم يحفلوا بالوعظ كما تدعي نظرية فلوبير، ويبدو لي أن استبعاد كتاب كجورج إليوت أو تولستوي من مفهوم الواقعية أمر لا يتصف بالحكمة رغم ميولهما الوعظية.

علينا أن ندرك أن تعريفنا الأصلي للواقعية بأنها «التمثيل الموضوعي للواقع الاجتماعي المعاصر» يتضمن الرغبة في التعليم أو تخفيها. فأي وصف أمين كل الأمانة للواقع لا بد من أن يستبعد-نظريا-أي هدف اجتماعي أو رغبة في بث الأفكار. ومن الجلي أن المصاعب النظرية للواقعية وتناقضاتها تكمن في هذه النقطة. وقد يكون ذلك واضحا كل الوضوح بالنسبة لنا، إلا أن من حقائق التاريخ الأدبي التي لا مراء فيها أن نجرد التحول إلى وصف الواقع الاجتماعي المعاصر تضمن درسا في الشفقة الإنسانية، درسا في النقد الاجتماعي والإصلاح، وغالبا ما تضمن ذلك الدرس رفضا لنظام المجتمع القائم ونفورا منه. هناك توتر ما بين الوصف والوصفة، بين الحقيقة والتعليم، وهو توتر لا ينحل منطقيا، ولكنه يلازم الأدب الذي نحن بصدده. والتناقض صريح في التعبير الروسي الجديد «الواقعية الاشتراكية»، فعلى الكاتب من وجهة النظر هذه أن يصف المجتمع كما هو، وأن يصفه كما يجب أن يكون أو كما سوف يكون.

يفسر هذا الصراع أهمية مفهوم النمط البالغة لنظرية الواقعية وتطبيقاتها لأن النمط هو الجسر الواصل بين الحاضر والمستقبل، بين الواقع والمثال الاجتماعي. وللنمط كاصطلاح تاريخ معقد لا مجال هنا لتقصيه إلا باختصار شديد. فقد استخدمه شلنغ في ألمانيا بمعنى الشخصية العالمية العظيمة ذات الأبعاد الأسطورية مثل هاملت وفولستاف والدون كيثوت وفاوست [40]. وقد أدخل شارل نودييه الكلمة بهذا المعنى إلى فرنسا في مقالة عنوانها «حول الأنماط في الأدب»[41]، وهي ترد بكثرة في ذلك المديح البليغ الذي كتبه هوغو عن شكسبير (1864). وأمثلته تشمل دون جوان وشايلك وأخيل وياغو وبرميثيوس وهاملت [42]، وكل منهم نمط من آدم-أي أنهم أنماط عليا كما نقول هذه الأيام. ولكن برز إلى جانب هذا المعنى لكلمة «نمط» معنى آخر هو «النمط الاجتماعي» الذي حل محل

الاصطلاح الأقدم، اصطلاح «الشخصية» الذي أخذ يعني الفرد وفقد صلته بثيوفراستس ولابروييير. وهكذا اعتبر بلزاك نفسه في مقدمة الكوميديا الإنسانية (1842) دارسا للأنماط الاجتماعية، واعتبرت جورج صاند في مقدمة روايتها رفيق رحلة في فرنسا (1851) النمط مثالا اجتماعيا يستحق أن يحتذى في الحياة[43]. وقد ساد الاستعمال الوصفي في أوائل عهد النظرية الواقعية. وامتزجت نظرية الأنماط الاجتماعية هذه عند تين بالمثال الهيغلي، واستعمل تين الأنماط أحيانا كمصادر لاكتشاف التصنيف الطبقي في المجتمع فاستعرض الشخصيات في حكايات لافونتين وشكسبير وبلزاك وديكنز وفي ذهنه هذه المسالة. إلا أن تين في محاضراته حول المثال في الفن (1867) صنف الأنماط حسب تدرجها على سلم فائدتها الاجتماعية فأعلى من شأن الأبطال كأنماط ونماذج يحتذيها المجتمع. وناقض إعجابه المعتاد بالمجرمين ذوي العاطفة المشبوبة، أو الأشخاص الذين تتملكهم فكرة معينة. فرتب أنماطه على سلم تقويمي أولى درجاته النساء المثاليات مثل ميراندا وإمجن وإفيغني غوته، فالشهداء، فأبطال الملاحم القديمة كسيغفريد، ورولان، والسيد. «ثم نصل بعد ذلك إلى عالم أعلى، إلى مخلصي اليونان وآلهتها، فإله اليهود والمسيحيين». وهذا ما يدعو إلى الدهشة، فقد صار الله عند تين نمطا، بطلا، نموذجا، مثالا[44].

هذا التأكيد على النمط ظهر أيضا في الفكر الأدبي الروسي. فقد استخدم بلنسكي هذا المصطلح بمعناه الرومانسي الألماني، إذ عرفت مقالة له عن غوغول (1836) مهمة الفنان الأولى بأنها خلق الأنماط، أو الشخصيات التي تحمل مغزى شاملا رغم كونها أفرادا. وكانت أمثلة بلنسكي هي هاملت وعطيل وشايلك وفاوست. ومما يثير الاستغراب أن بلنسكي أضاف لهذه الشخصيات شخصية الملازم الأول برغورود، بطل قصة غوغول «مستقبل نفسكي» باعتباره نمط الأنماط أو أسطورة أسطورية[45]. لكن يبدو أن دوبروليوبوف (1836-1861) كان أول ناقد في روسيا أو في أي مكان آخر يبين أن الأنماط الاجتماعية تكشف عن رؤيا الكاتب الخاصة بمعزل عن نواياه الواعية، بل ربما بشكل مناقض لها. وقد ميز دوبروليوبوف بين المعنى المكشوف والمعنى المستور في العمل الروائي، واعتبر الأنماط الاجتماعية نقاطا يتبلور عندها التغير الاجتماعي. لكن دوبروليوبوف لسوء الحظ لم

يكن قادرا عند التطبيق على الثبات عند هذه النظرة النافذة، وغالبا ما اعتبر الأنماط أدوات «تسهل تشكيل الأفكار الصائبة حول الأمور، وتسهل نشر هذه الأفكار بين الناس»[46]. وعلى الفنان أن يكون معلما أخلاقيا وعالما في نفس الوقت. ويجب على الرواية والعلم أن يتحدا، إلا أن العلم بالنسبة لدوبروليوبوف هو بكل بساطة صحيح، أي أنه فكر ثوري، جذري، اجتماعي، أخلاقي، وهكذا يصبح ما بدا دمجا أفلاطونيا للحق والخير والجمال مجرد نزعة تعليمية، وكثيرا ما يصبح ترميزا فجا لأغراض جدلية مباشرة. فنجد أن النبيل الكسول أو بلوموف في رواية غونكاروف نمط تحذيري بهذا المعنى، أي أنه رمز للرجعية الروسية، مع ما في هذا من تناس كامل لنص الرواية. أما ند دوبروليوبوف الرئيس ديمتري بيساريف (1840- 1868) فقد فسر بازاروف، بطل رواية الآباء والبنون لترغينيف، باعتباره نمطا يمثل الإنسان الجديد، أو بشير الجيل الجديد. وقد اكتشف بيساريف نفسه وجيله في عملية صادقة من عمليات اكتشاف الذات ونقدها، وهي حالة فريدة تبرز في نظري الطريقة التي تتعامل مع الشخصية الروائية بمعزل عن النوايا الظاهرة للكاتب [47]. وقد ركز النقاد الروس أكثر من غيرهم على مشكلة البطل هذه، سواء أكان البطل سلبيا أم إيجابيا، «كالرجل الزائد عن الحاجة» الذي وجدوه في أونيغن (لبوشكين)، أو بيخورين (ليرمونتوف)، أو أوبلوموف (غونكاروف)، أو كالبطل الإيجابي الذي حيوه في شخصية بازاروف العدمي، أو شخصية راخمتوف الثوري البالغ القوة في رواية جيرنيشيفسكي ما العمل ؟ غير أن هذه الرواية الرديئة جدا غيرت اتجاه حياة بعض الناس المهمين. فقد رأى لينين في راخمتوف مثالا له، وكذلك فعل ديمتروف، الشيوعي البلغاري الذي اشتهر من خلال محاكمة لايبتزغ [48]. وقد نوقشت مشكلة النمط والنمطية حديثا من قبل خبير آخر في الإستطيقا لم يدم طويلا... . هو جورجي مالنكوف باعتبارها مشكلة الواقعية السياسية الرئيسة[49]. ولا شك في أنها مشكلة تصاغ بها مشكلتا العمومية والخصوصية، مشكلة العام المتمثل في الخاص الهيغلية، وتثار بها مشكلة البطل ودرجة تمثيله، ومن ثم مشكلة التحدي الاجتماعي الذي يتضمنه العمل الروائي.

هذا التأكيد على النمط أمر تكاد تجده في كل صفحة كتبت حول

الواقعية. وليس الأدب الغربي بجاهل لهذا النمط الذي يطلب من الناس الاقتداء به، ولا يحتاج الأمر إلى أكثر من التذكير بشخصية إينيس أو البطل الفارس، أو القديس في قصص القديسين أو بشخصية روبنسون كروزو أو فيرتر الذين غدوا أمثلة تحتذى في الحياة الحقيقية. ولم يعارض نظرية الأنماط في القرن التاسع عشر على قدر ما أعلم إلا دي سانكتس الناقد الإيطالي الكبير الذي علم كروتشه أن يركز على الملموس والمخصوص في الفن. فقد قال دي سانكتس «إن قولنا إن أخيل نمط يمثل القوة والشجاعة، وإن ثرسايتس نمط يمثل الجبن قول تعوزه الدقة لأن هذه الصفات تتخذ أشكالا لا حصر لها للتعبير عن نفسها في الأفراد. إن أخيل هو أخيل وثرسايتس هو ثرسايتس». وأقصى ما كان دي سانكتس مستعدا لقبوله هو اعتبار النمط نتيجة لعملية انحلال تتحقق في الزمن يختزل فيها أفراد مثل الدون كيشوت وسانجو بانثا وطرطوف وهاملت في المخيلة الشعبية ليصبحوا أنماطا تفقدهم فرديتهم [50]. وقد وافق المنظر الرئيس للواقعية الإيطالية لويجي كابوانا على هذا الرأي. وقال بصراحة، معتمدا على دي سانكتس فيما يبدو، «إن النمط شيء مجرد، هو المرابي، وليس شايلك الشكاك، وليس عطيل، المتردد الباحث عن أوهام، وليس هاملت». [51]

لكن النمط، رغم ما قد يعنيه من نزعة تعليمية تقييدية، يظل مرتبطا بالملاحظة الاجتماعية الموضوعية ذات الأهمية القصوى. ولا شك في أن «الموضوعية» هي كلمة السر الرئيسة الأخرى في الواقعية. وهي الأخرى تعني شيئا سلبيا وتخوفا من الذاتية ومن الإعلاء الرومانسي لشأن الأزياء وتعني عند التطبيق رفض الغنائية والمشاعر الشخصية. لقد أراد البرناسيون أن يتجاوزوا العواطف الشخصية ويحققوا السلام النفسي ونجحوا في ذلك، وكان المطلب الفني الرئيس في الرواية عند الواقعيين هو اللاشخصية وغياب المؤلف التام عن عالم روايته، ومنع أي تدخل من قبله. وكان المتحدث الرئيس باسم هذه النظرية هو فلوبير، ولكنها شغلت هنري جيمس طوال حياته-وفي ألمانيا كتب فريدرخ شبيلهاغن كتابا كاملا للدفاع عنها. [52] وقد استشهد شبيلهاغن بنظرية الملحمة وخاصة بمقالة فلهلم فون همبولت عن قصيدة هرمان ودوروتيا (1799) لغوته. رغم أن غوته والأخوين شليغل [53] كانوا قد فصلوا القول في الموضوعية التامة في الملحمة، ورغم أن هؤلاء

كان بإمكانهم أن يجدوا مثالا لهم في مدح أرسطو لهوميروس. كذلك كانت الموضوعية التامة عند شكسبير وابتعاده عن عالم مسرحياته وتساميه فوقه موضع احتفاء دائم في الكتابات النظرية الألمانية وفي آراء الإنكليز في تلك الفترة.. وكانت المعارضة بين الشعر الموضوعي والشعر الذاتي التي تضمنتها مقالة شلر «الشعر المطبوع والشعر المصنوع» قد أجريت صراحة من قبل فريدرخ شليغل. كان القدماء في رأيه موضوعيين، يبعدون ذواتهم عن عالم كتاباتهم، بينما نجد أن المحدثين ذاتيون يحشرون أنفسهم في كل ما يكتبون. لكن يجب أن نتنبه إلى أن الإصرار على الموضوعية عند فريدرخ شليغل محدود بالملحمة والمسرحية. فهو يقارن الرواية التي يعتقد الواقعيون أنها أشد الأنواع الأدبية موضوعية، بالملحمة، ويقول إن عليها أن تعبر عن شعور ذاتي كروايته لوسندة أو كروايات ستيرن وديدرو. [54] ونحن نجد هذا التأكيد على الموضوعية شائعا في كتابات الإستطيقيين الألمان الكبار في ذلك الوقت. فسخرية زولغر Solger هي سخرية سوفوكليس وشكسبير، وهي أعلى موضوعية يصلها الفنان. [55] وقد ميز شوبنهاور باستمرار بين شعراء الطبقة الأولى، أي الشعراء الموضوعيين مثل شكسبير وغوته، والشعراء المقامقين «أي الذين يتكلمون بأصوات مستعارة»، وهم شعراء الطبقة الثانية، مثل بايرون، الذين يتحدثون عن أنفسهم من خلال الشخصيات التي يخلقونها في أعمالهم. [56] كذلك فصل هيغل القول في النظريات الخاصة بموضوعية الملحمة وموضوعية الفن الكلاسيكي العظيم. [57]

وفي إنكلترة استعار كولرج اصطلاحي الموضوعية والذاتية، وكرر ما قيل عن نظرية الملحمة، ومدح شكسبير كما لو كان «إلها اسبينوزيا خلقا كلي الحضور». [58] أما صديق كولرج في العهود الأولى وليم هازلت فقد عزف تنويعات مختلفة على التعارض بين الشعراء الموضوعيين أمثال شكسبير وسكوت وبين الشعراء الذاتيين أمثال بايرون ووردزورث. فهو يقول لنا إن سكوت لا يتحول أبدا «إلى هذا الجسم المعتم الدخيل الذي يعترض الطريق ليحجب شمس الحقيقة والطبيعة». [59] وهناك، عند كارلايل، مدح مماثل لموضوعية شعراء مثل غوته وشكسبير، كما عرف معاصره كيتس شخصية الشاعر بهذه الكلمات: «إنه لا ذات له.. ذاته كل شيء.. ولا يقل سرورها بخلق ياغو عن سرورها بخلق إمجن». [60]

لسنا متأكدين من الطرق الحقيقية التي دخلت من خلالها هذه النظريات إلى فرنسا وإلى نظرية الرواية. إذ لا تزال استعارة المرآة القديمة مركز نظرية ستندال حول الرواية. ففي فقرة شهيرة وضعها في مستهل فصل من فصول روايته المسماة الأحمر والأسود وصف ستندال الرواية بأنها «مرآة تسير في الطريق» تعكس فيما نفترض برك الماء الصغيرة فيه. وقد استعمل ستندال الاستعارة نفسها في مقدمة روايته أرمانس التي كتبت من قبل: «هل هو خطأ المرآة أن أناسا قبيحين قد مروا أمامها؟ إلى جانب من تقف المرآة»؟[61] لكن هذا التفضيل للمحاكاة الحرفية الكلية أصبح أمرا مفروضا عن وعي باستبعاد شخصية المؤلف. يجب على المؤلف ألا يغلق وألا يقيم مؤشرات تقول لنا كيف نشعر تجاه شخصياته وأحداثه. وكان هذا المبدأ بالنسبة لهنري جيمس هو الخط الفاصل بين الرواية القديمة والرواية الحديثة. وقد انتقد ترولوب لأنه «استمتع استمتاعا قاتلا بتذكير القارئ بأن الرواية التي يرويها غير حقيقية». وشكا جيمس من أن ترولوب «يعترف بأن الأحداث التي يرويها لم تحدث وأنه يستطيع أن يوجه مسار الأحداث أي وجهة يفضلها القارئ. هذه الخيانة لوظيفة الكاتب المقدسة هي في نظري جريمة كبرى». لكن جيمس يمدح ترغينيف لكونه «يترفع عن تلك السياسة الغريبة التي يتبعها كتاب الدرجة الثانية، وهي سياسة تفسير «الشخصيات»، أو تقديمها بعبارات من الاستهجان أو الاعتذار» وقد كان جيمس متشددا بشأن هذه الطريقة التي اعتبرها ضرورية ضرورة مطلقة لتحقيق عنصر الإيهام في الرواية رغم أنه، على النقيض من فلوبير، اعترف باستحالة استبعاد شخصية المؤلف استبعادا كاملا، بل وبفساد أي محاولة للوصول إلى ذلك الهدف. «فالرؤيا والفرصة تكمنان في حس شخصي وتاريخ شخصي» فيما يقول، «ولم يكتشف أحد طرقا مختصرة توصلنا لهما، نسلكها من أجل الحصول على فن رواية لا يجافي حدود المنطق».[62]

تمثلت الطرق المختصرة التي اكتشفت (أو ظن البعض أنها اكتشفت) في ما يبدو على فلوبير من عدم اكتراث، وفي دقة الأخوين غونكور في الوصف، وفي طريقة زولا العلمية. ومهما يكن من أمر، فقد كان جوزيف وارن بيج على حق حين قال:«إن النظرة السريعة إلى الرواية الإنكليزية من فيلدنغ إلى فورد» (وكان بإمكانه أن يضيف الرواية الفرنسية والألمانية والروسية

والأمريكية، إلخ) كفيلة بأن تبين لك أن أبرز ما حدث فيها هو اختفاء المؤلف».[63] كان فيلدنغ وسكوت وديكنز وترولوب وثاكري لا يكفون عن الإفضاء لنا بما يشعرون به نحو شخصياتهم، وبما يريدوننا أن نشعر نحوهم. فثاكري يحرك دماه بحب وإصرار، وتخبرنا جورج إليوت بدقة عن سبب كرهها لهتي سوريل الحلوة، الضحلة، اللعوب. وكان لورنس ستيرن قد حاكى، قبل قرن من الزمان، كل تقاليد الرواية الواقعية بقصد السخرية منها، بحيث بدد كل وهم ممكن عن قصد، وذلك باللعب بعناوين فصولها وأرقامها وبحشره لصفحات سوداء وصفحات خالية وصفحات مجزعة، وبرسمه لخط ملتو مضحك يبين المسار المستقبلي لروايته. ولا شك في أن التعارض مع رواية كرواية موباسان الصديق الطيب تعارض يلفت النظر. إذ نحصل هنا على رواية تروي بجد قصة وغد يقوده نجاحه مع النساء إلى الثروة والجاه. ويصور لنا المشهد الأخير، دون كلمة استنكار واحدة من المؤلف، هذا البطل وهو يعقد قرانه على ابنة عشيقته الجميلة الثرية في كنيسة لا ماديلين التي تؤمها علية القوم.

ولكن رغم هذا الرأي الذي يؤمن به كتاب مثل فلوبير وجيمس (وفيرغا في إيطاليا) هذا الإيمان العميق فإنني أتردد في اعتبار الموضوعية، بمعنى غياب المؤلف، أحد معايير الواقعية التي لا غنى عنها. إذ سيرغمنا ذلك على استبعاد ثاكري وترولوب وجورج إليوت وتولستوي من دائرة الواقعية. وقد بينت كاته هامبرغر في كتابها منطق الشعر (1957) أن ما يدعى بالمفارقة الرومانسية، أو ظهور الشاعر في ما يكتب، أو تبديده للوهم قد تدعم الوهم الروائي الذي يسعى الروائي إلى تحقيقه. ولا تبدد تفننات الكاتب ومحسناته إحساسنا بالواقعية بالضرورة.[64] ولا شك في أن سانجو بانثا والعم توبي، وبكي شارب أكثر واقعية من كثير من الشخصيات التي تظهر في روايات واقعية تماما كروايات هنري جيمس وجوزيف كونراد. ثم إن واقعية السرد وكل المحاولات الهادفة إلى تقريب الرواية من المسرحية، وهي المحاولات التي وصلت إلى أشكال مفرطة في التطرف كرواية الفترة المحرجة من العمر التي كتبها جيمس عام 1899 على شكل حوار يكاد يستغرق كل الرواية، أو كرواية الحوار التي كتبها بيريث غالدوس تحت عنوان الواقعية عام 1890 لا تؤدي بالضرورة إلى زيادة الواقعية، بمعنى «التصوير الأمين

للواقع الاجتماعي». إذ أن أقصى نتائج هذه الطريقة، وهي تيار الوعي أو مسرحة الذهن، تقود إلى انحلال الواقع الخارجي تماما. إذ يصور تيار الوعي ميلا داخليا نحو الفن الرمزي الذاتي الذي هو نقيض الواقعية.[65]

لكن يبدو أن المعيار الأخير يعد بنتائج طيبة: أقصد الطلب من الواقعية أن تكون «تاريخية». فرواية الأحمر والأسود (1830) لستندال تصور لنا الإنسان، بكلمات إرخ آورباخ، «وقد احتضنه واقع كلي بنواحيه السياسية والاجتماعية والاقتصادية-واقع ملموس يتطور باستمرار».[66] فجوليان سوريل وضع في علاقة حيوية مع فرنسا في فترة إعادة الملكيه مثلما صور بلزاك أحداث رواياته في إطار مجتمع متغير بعد سقوط نابليون، ومثلما وضع فلوبير فريدريك مورو في فترة ثورة 1848. وقد تعلم بلزاك بوجه خاص من الرواية التاريخية، فبدأ بتقليد سكوت في الشوانيين «وهم الموالون للملكية من أبناء مقاطعة بريتاني الذين ثاروا عام 1793». وهناك قدر من الصحة في قولنا إن طريقته الوصفية التحليلية هي طريقة سكوت مطبقة على مجتمع معاصر. كما تعلم بلزاك من المؤرخين، خاصة ميشيليه، مما مكنه من الكلام عن «تعارض الألوان التاريخية» في وصفه لشخصيتين مختلفتين، [67] وفي استعمال المقارنات التاريخية باستمرار. وقد نذكر ذلك النقاش الممتع في ابنة العم بتي حول طريقة الغزل التي اتبعت قبل الثورة وتلك التي اتبعت بعد إعادة الملكية. فقد كان الغزل أمرا ممتعا في ظل الملكية القديمة، ولذا فإن المسيو هيولو، ذلك الفاسق الكهل، لا يمكنه أن يفهم المدام مارنيف بتقاليدها الخاصة بالمرأة الضعيفة، أو «بالأخت الرحيمة».[68] ولكن مع تسليمنا بأن هذا الحس التاريخي قوي في أعمال بلزاك، وربما زولا وفلوبير، فإننا نشك في أن الغالبية العظمى من الكتاب الواقعيين ينطبق عليهم شرط التاريخية هذا. وأنا لا أفكر فقط بكتاب مثل جين أوستن التي لا نستطيع أن نخمن من رواياتها أنه كانت هناك ثورة فرنسية أو حروب نابليونية، أو مثل شتفتر أو رابه اللذين يكتبان عن عالم رومانسي حالم، وقد يصح أن نصفهما بأنهما ينتميان إلى مدرسة البيدرماير في الفن، أو نصفهما مع لوكش بأنهما مثالان على ما يعرف بالتعاسة الألمانية. بل إن تولستوي نفسه لا يمكن اعتباره تاريخيا بهذا المعنى. فرأيه في الإنسان لا تاريخي متطرف، وهو يريد أن يجرده من كل مؤسساته

وذكرياته التاريخية وأهوائه بل حتى من مجتمعه، وأن يعيده إلى معدنه الأصلي. وباختصار، كان تولستوي روسيا من رأسه إلى أخمص قدميه، ومع ذلك فلا يمكننا إلا أن نعده من الواقعيين.[69]

لا بد من أن نصل إلى نتيجة تافهة تثير الأعصاب: وهي أن الواقعية كمصطلح فترة، أي كفكرة منظمة، ونمط مثالي، قد لا يتحقق تماما في أي عمل بذاته وسيكون ممتزجا في كل عمل من الأعمال بخصائص مختلفة وبمخلفات من الماضي وبتوقعات عن المستقبل، وبصفات فردية تماما، تعني «الوصف الموضوعي للواقع الاجتماعي المعاصر». والواقعية تدعى أنها متفتحة على كل المواضيع، وتهدف إلى أن تكون موضوعية في طريقتها رغم أن الموضوعية تكاد لا تتحقق عند التطبيق أبدا. والواقعية ذات نزعة تعليمية أخلاقية إصلاحية. وهي تحاول، دون أن تدرك الفرق بين الوصف والوصفة، أن توفق بين هاتين الصفتين في مفهوم «النمط». والواقعية عند بعض الكتاب، وليس عندهم جميعا، تاريخية، تدرك الواقع الاجتماعي كتطور دينامي.

وإذا ما استعرضنا هذه الصفات التي جمعناها لوجدنا أنفسنا أمام هذا السؤال الأخير: هل تلبي الواقعية شرط تمييز هذه الفترة بالذات عما عداها من الفترات في التاريخ الأدبي؟ يبدو أنه لا صعوبة في مقارنتها مع الرومانسية: فلا شك في أن الواقعية تخالف الرومانسية في إعلائها من شأن الأنا، وفي تأكيدها على الخيال، وفي طريقتها الرمزية، وفي اهتمامها بالأساطير، وفي مفهومها عن الطبيعة الحية. أما اختلاف الواقعية عن الكلاسيكية في سياقها الفرنسي والألماني فأقل وضوحا. فالكلاسيكية، شأنها شأن الواقعية، تريد أن تكون موضوعية، تريد أن تتوصل إلى النمط، ولا شك في أنها ذات نزعة تعليمية. ولكن لا شك في أن الواقعية ترفض مثالية الكلاسيكية، وهي تفسر النمط كنمط اجتماعي وليس كشيء إنساني يتصف بالعمومية. كما ترفض الواقعية ما تفترضه الكلاسيكية من وجود سلم تقويمي للمواضيع، وترفض المستويات الأسلوبية الثلاثة، واستبعاد الكلاسيكية الضمني لبعض المواضيع. وإذا ضممنا القرن الثامن عشر في إنكلترة إلى الكلاسيكية فستزداد صعوبة التمييز بين واقعية القرن التاسع عشر وبينها بشكل واضح، إذ لا شك في أن هناك استمرارية مباشرة في

الأيديولوجية والطريقة الفنية بين الرواية الإنكليزية في القرن الثامن عشر، وعلى الأخص روايات فيلدنغ رتشاردسون، وبين روايات القرن التاسع عشر التي ندعوها في العادة واقعية. والجديد في القرن التاسع عشر مرده في الغالب إلى الوضع التاريخي لما أنتجه القرن من أعمال، لوعيه بالهزات الاجتماعية التي حصلت في كلا القرنين: الثورة الصناعية، انتصار البرجوازية (الذي بدأت بذوره في إنكلترة في القرن الثامن عشر)، الحس التاريخي الجديد الذي رافق ذلك الانتصار، الوعي المتعاظم بأن الإنسان كائن يعيش في مجتمع، وليس كائنا أخلاقيا يواجه الله، والتغير الذي حصل في تفسير الطبيعة الذي تمثل في الانتقال من ربوبية القرن الثامن عشر وإيمانه-رغم ميكانيكية عالمه-بوجود هدف أخير لهذا العالم، إلى حتمية علم القرن التاسع عشر بنظامه اللاإنساني الصارم. ولكن رغم هذه الفروق التاريخية فإنني لا أرى أن رتشاردسون وفيلدنغ لا يستحقان أن يدعيا واقعيين من حيث الأسلوب والفن الروائي.

قلت «يستحقان» سهوا تقريبا، ولكنني أريد أن أوضح في الختام أنني لا أعتبر الواقعية الطريقة الوحيدة النهائية. بل هي طريقة من بين الطرائق، تيار كبير واحد له حدوده ونواقصه وتقاليده. ورغم ادعاء الواقعية بأنها تنفذ إلى الواقع مباشرة، إلا أنها عند التطبيق تتبع مجموعة من التقاليد والوسائل وتستبعد مجموعة أخرى. فالواقعية على المسرح مثلا غالبا ما عنت استبعاد الأمور غير المحتملة التي كان المسرح القديم يستغلها، كإبقاء الصدفة والإصغاء على الأبواب، والمقارنات المفتعلة التي نجدها تملأ المسرحيات القديمة. ويمكننا أن نصف وسائل إبسن المسرحية بنفس الوضوح الذي نصف به وسائل راسين. وعندما ننظر إلى الروايات الطبيعية نجدها متشابهة فيما بينها من حيث بنيتها وأسلوبها ومحتواها. لكن مزالق الواقعية لا تكمن فقط في تصلب تقاليدها، وفي ما تستبعده من أمور بل في الخوف من أن تنسى، بالاعتماد على نظريتها، الفرق بين الفن ونقل المعلومات، أو بين الفن ونقل المواعظ العملية. فعندما حاول الروائي أن يتحول إلى عالم اجتماعي أو إلى داعية أنتج فنا روائيا بليدا، لأنه عرض بضاعة ميتة وخلط بين الرواية والريبورتاج والتوثيق. لقد انحدرت الواقعية في مستوياتها الدنيا إلى صحافة، إلى أطروحات، إلى وصف علمي-وباختصار، إلى لا فن. أما

في المستويات العليا فقد تجاوزت على أيدي أعظم كتابها أمثال بلزاك وديكنز ودوستويفسكي وتولستوي، وهنري جيمس وإبسن، وحتى زولا، حدود نظريتها، وخلقت عوالم من صنع الخيال، ونظرية الواقعية هي في نهاية المطاف إستطيقا سيئة لأن كل الفنون خلق، وهي عالم بذاتها قوامه الإيهام والأشكال الرمزية.

# هوامش الفصل السادس

(1) أنظر كتاب تاريخ النقد الحديث 1(نيو هيفن، 1955)، 14/1- 15 , 47 48 .History of Modern Criticism

(2) أنظر كتابي نظرية الأدب Theory of Literature(ط 2، نيويورك، 1956)، ص 252 وما بعدها، ومقالتي «نظرية التاريخ الأدبي»، The Theory of «Literary History» . أعمال حلقة براغ اللغوية، 4 (1936)، ص 173-191 Travaux du Cercle Linguistique de Pragueومقالتي «الفترات والحركات في التاريخ الأدبي» Periods and Movements in Literary Historyفي الكتاب السنوي للمعهد الإنكليزي 1940 (نيويورك، 1941)، ص 73- 93. English Institute Annual والتعديلات التي أدخلتها في مقالتي «مفهوم التطور في التاريخ الأدبي» The Concept of Evolution in Literary History [المنشورة في هذا الكتاب].

(3) كانت: نقد الحكم Kritik der Urtellskraftالفقرة 72: «المثالية والواقعية في ما تهدف إليه الطبيعة»، وأنظر الفقرة «Idealismus und Realismus der naturzecke» 58 في الأعمال Werke (فيسبادن، 1957)، 5/453 , 506- 507، وشلنغ: الأعمال الكاملة Sammtliche Werke(شتتغارت، 1856)، القسم الأول، 1 /213: «الواقعية الحقة تثبت وجود اللا أنا بشكل عام». قارن ص211 و 212. Der rreine Realismus stzt das Daseyn des Nicht-Ichsuberhaupt

(4) من شلر إلى غوته، 27 نيسان 1798، وقارن الرسالة المؤرخة في 5 كانون الثاني والتي تعلق على فالنشتاين: «إن رفع الواقع إلى عالم المثال أمر يختلف تمام الاختلاف عن جعل عالم المثال جزءا من الواقع». أنظر فريدرخ شليغل، «الأفكار»، «Ideen» رقم 96 من الأعمال النثرية التي تعود إلى فترة الشباب، تحقيق ج. ماينر 2 Seine Prosaischen Jugebdschriften (فينا، 1882)، 2 / 299 , 365.

(5) المحاضرة رقم 14، الأعمال Werke تحقيق م. شرويتر، 36813. ومن الغريب أن برنكمان وماركفارت يعتبران هذه القطعة سابقة للواقعية الشعرية «Poetischer Realismus» عند لدفغ، ويبالغان في تقريع جهل الباحثين الآخرين الذين يرون أن لدفغ هو الذي ابتكر الاصطلاح (ماركفارت، ص 608- 609 , 632، و برنكمان، ص3- 4).

(6) 13 (1826)، عن بورغرهوف: «الواقعية والكلمات القريبة منها» «Borgerhoff» Realisme and Kindred Words، منشورات الجمعية اللغوية الحديثةPMLA ، 53 1938 ،.837- 843

(7) أخلاقية الشعر «Moralite de la Poesie» في مجلة العالمين Revue des deux mondesالسلسلة الرابعة،1(1835)، ص259. عن بورغرهوف.

(8) «مراجعة أدبية لي» «Revue Litteraire du mois» في مجلة العالمين 4 Revue des deux mondes (1 تشرين الثاني 1834)، ص339. عن واينبرغ، ص117(أنظر أدناه).

(9) برنارد واينبرغ: الواقعية الفرنسية: رد الفعل لدى النقاد 1830- 1870 . 1830, Bernard Weinberg, French Realism: The Critical Reaction 1870-(نيويورك، 1937)، ه. يو. فورست: «مجلة الواقعية لدورانتي»، الفلولوجيا الحديثة، 24 (1926)، ص 463- 479.- H.U. Forest, «Realisme, Journal de Duranty,» Modern Philolo gy

(10) هذه القائمة مأخوذة عن واينبرغ. وبالنسبة لفلوبير أنظر مكسيم دو كامب، مجلة العالمين 51 Maxime du Camp, Revue des deux mondes (حزيران، 1882)، ص791.

(11) «بلزاك وكتاباته» Balzak and His Writing مجلة وستمنستر Westminster Review 60(تموز وتشرين الأول، 1853)، ص213، 212، 214، «وليم ميكبيس ثاكري وآرثر بندنس».-William Makepeace-Thackery and Arthur Pendennis, Es quire مجلة فريزر Fraser's Magazine 43 (كانون الثاني 1851) ص86، لوس، مجلة وستمنستر، 70 (تشرين الأول، 1858)، 518- 448 Westminster Review، وخاصة ص 494، ميسن (كيمبرج، 1859)،ص248، 257، وأنظر روبرت غورم ديفس: «الإحساس بالواقع في القصة الإنكليزية» The Sence of the Real in English Fiction «- Robert Groham Davis, الأدب المقارن Comparative Literature 3) - 1951ص ،(200-217 إنكلترة في الرواية نظرية :ستانغ رتشارد ،1850- Richard Stang, The Theory of the Novel in England 1850 -1870 . 148)، ص1959 (لندن، 1870

(12) أعيد نشر هذه التوصية في كتاب ملاحظات ومراجعات، تحقيق بيير دي شينيون لاروز Notes and Review, ed Pierre de Chaignon La Rose 32 (كيمبرج، ماساشوستس، 1921)، ص23،

(13) «هنري جيمس الابن» Henry James,Jr مجلة القرن Century Magazine25 (1882)، ص26- 28.

(14) هتنر: «المدرسة الرومانسية» Hettner,Die Romantische Schule، كتابات حول الأدب Schriften zur Literatur(برلين، 1959)، ص66: فشر لا يستعمل الكلمة في (شكسبير وعلاقته بالشعر الألماني Vischer, Shakespeare in seinem Verhaltnis zur deutschen Poesie «(1844)، وهي المقالة التي نشرت في جولات نقدية Kritische Gange(شتتغارت، 1861)، 1/2- 62 وقد أعرب فثر في مقدمة ذلك الكتاب عن أسفه لأن اصطلاح. الواقعية لم يكن قد شاع بعد وقت كتابة المقالة.

(15) الكتابات المجموعة Gesammelte Schriften, ed.A. Stern تحقيق أ. شتيرن (لايبتزغ، 1891)، 5 / 264 وما بعدها.

(16) رسل الحدود 1856(14 Die Grenzboten)،486 وما بعدها، «الواقعيون 1835- 1841»، «ج 1841-1835 Die Realisten في كتاب يوليان شمت: تاريخ الأدب الألماني منذ وفاة لسنغ,Julian Schmidt Geschichte der deutschen Literatur seit Lessings Tod, جـ3، الوقت الحاضر 1814- 1867، (ط 5، لايبتسخ، 1867). Die Gegenwart 1814 -1867

(17) حول الفن والأدب، تحقيق ميخائيل لبشتز (برلين، 1948)، ص103- 104 .Uber Kunst und Literatur,ed. Michail Lipschitz

(18) إلى هانس شتاركنبرغ، 25 كانون الثاني 1894، في وثائق الاشتراكية تحقيق إدورد برنشتاين (1903)، 2 / 73- 75. Dokumente des Sozilismus,ed. Eduard Bernstein

(19) «دراسات حول إميل زولا» Studia sopra E. Zola(1877) في مقالات نقدية Saggi Critici تحقيق لـ. روسو (باري، 1956)، 3/ 234- 276، وأنظر المصدر نفسه، ص299، نهاية المقالة الخاصة بالمطرقة L'Assomoir (1879)، وأنظر المحاضرة التي عنوانها «المثال» «L'Ideale» (1877) في شعر الفروسية وكتابات منوعة أخرطى، تحقيق م. بتريني La Poesia cavalleresca e scriti vari,ed. M Petrini(باري، 1954)، ص 308- 313 وتلك التي عنوانها «الدارونية في الفن» Il Darwinsimo nell arte (1883) في مقالات نقدية Saggi critici، 3/325.

(20) المذاهب المعاصرة (الصدق، والرمزية، والمثالية، والعالمية، ومقالات أخرى) (كاتانيا، 1898).-Gli ismi contemporanei (Verismo, simbolismo, idealismo, cos mopolitismo) ed altri saggi

(21) مجموعة الأعمال Sobranie sochienii,ed.F.M. Golovenchenko تحقيق ف. م.

غولوفنجنكو(موسكو، 1948)، 103/1 , 107- 108.

(22) ن. م.، 3/649، أنظر الحاشية في صفحة 902 التي تشير إلى استعمال بلغارين للكلمة في وقت سابق من تلك السنة.

(23) مجموعة الأعمال الكاملة، تحقيق ف. بافلنكوف (ط4، سينت بيترسبرغ، 1904- 1907)، 68/4- Sochineniya Polnoe sobra nie,ed. F. Pavlenkov

(24) رسالة إلى أ. ن. مايكوف في23/11 كانون الأول 1868 في الرسائل، Pisma,ed.A.S. Dolinin تحقيق أ. س. دولنين (موسكو، 1928- 1934)، 150/2، والرسالة الموجهة إلى ن. ن. ستراخوف 26 شباط / 10 آذار 1869 في المصدر نفسه، ص169، ن. ن. ستراخوف وو. ملر: السيرة والرسائل... .. .. Biografiya, pisma (سينت بيترسبرغ، 1883)، ص373.

(25) مثلا مقدمة تولستوي لكتاب قصص الفلاحين Peasant Stories من تأليف س. ت. سمنوف، تسخر من أسطورة جوليان الإسبتاري La Legende de Julien L'hospitalier أنظر ما الفن ؟ What? is Art ومقالات حول الفن Essays on Art, Eng. trans.A. Maude الترجمة الإنكليزية بقلم أ. مود (أكسفورد، 1930)، ص17- 18، والمقدمة لموباسان (1894) تجدها في المصدر نفسه، ص20- 45.

(26) الأعمال الكاملة Samtlische Werke تحقيق غنتر-فتكوفسكي (لايبتزغ)،(1909- 1911)، 20 / 254.

(27) الصالون 1831(Salon) في الأعمال Werke,ed. Oskar Walzel تحقيق أسكر فالتسل (لايبتسخ، 1912-1915)، 25/6.

(28) حول غسنغ أنظر تاريخ كيمبرج للأدب الإنكليزي 14 /458، Cambridge History of English Literature وحول بن جونسون أنظر ر. غارنت وإدموند غس: الأدب الإنكليزي: سجل مصور- R.Garnett and E. Gosse, English Literature. An Illustrated Record 1904- 1903,2/310

(29) التفسير الجديد للأدب الفكتوري، تحرير جوزيف إرنست بيكر The Reinterpretation of Victorian Literarture,ed.J.E. Baker (برنستن، 1950)، ص58-59.

(30) روبرت و. فالك: «نشوء الواقعية» R.O.Falk, The Rise of Realism فترات انتقالية في التاريخ الأدبي الأمريكي، تحرير ه. هـ. كلارك.. Transitions in American Literary History,ed.H.H Clark (درم، نورث كارولينا، 1954).

(31) منيابلس، منسوتا، 1956، ص9. Charles Child Walcutt, American Literary Naturalism

(32) برلين، 1959، ص96, 102 , 216, 378 , 291. وسواها. Bruno Markwardt, Geschichte der deutschen Poetik

(33) أنظر مثلا ص615, 660 , 680, 691، وهو يرى أنه لا وجود للهجاء في أعمال ثاكري، ص 666.

(34)«واقعية أورباخ الخاصة» Auerbach's Special Realism مجلة كنين Kenyon Review، 16(1954)، ص299- 307.

(35) توبنغن، 1957، ص298. Richard Brinkmann, Wirklichkeit und Illusion

(36) ن. م.، ص319, 327.

(37) كروتشه: الإستطيقا Estetica (باري، 1955)، ص118، «المجمل في الإستطيقا» Breviario di estetica في مقالات جديدة في الإستطيقا Nuovi saggi di estetica (باري، 1948)، ص39- 40، «الإستطيقا باختصار شديد» Aestetica in nuce في المقالات الأخيرة (باري، 1948)، ص21. Ultimi saggi

(38) لـ. أ. تموفييف: النظرية الأدبية Teoriya Literatury (موسكو، 1938)، عن روفس ماثيوسن الإبن: البطل الإيجابي في الأدب الروسي Rufus W. Mathewson, Jr., The Positive Hero in Russian Literature (نيويورك، 1958)، ص7.

(39) «بين الكلاسيكية والبلشفية. غيورغ لوكش كمنظر للشعر». Zwischen Klassik und Bloscewismus. Georg Luckas als Theoretiker der Dichtung الرسول 1958(12 Merkur)، ص501- 515.

(40) أنظر كتابي تاريخ النقد الحديث، 2/77. History of Modern Criticism

(41) تأملات أدبية أخلاقية خيالية (بروكسل، 1832)، ص41-58. Charles Nodier, Des Types en - Litterature in Reveries litter aires, morales, et fantastiques

(42) حول هوغو أنظر كتابي، التاريخ History، 2/257- 258.

(43) حول بلزاك وجورج ساند أنظر مقالتي «نظرية إبوليت تين الأدبية ونقده» Hippolyte Taine's Literary Theory and Criticism في النقد الأدبي، 1959(1 Criticism)، ص16-17.

(44) ن. م.، ص18، من حول المثال De L'Ideal (باريس، 1867)، ص107- 108.

(45) بلنسكي: مجموعة الأعمال Belinsky, Sobranie sochinenii (موسكو، 1948)، 1/136 -137.

(46) دوبروليوبوف: المؤلفات المختارة، تحقيق أ. لافرتسكي (موسكو، 1947)،. Dobrolyubov, Izbrannye sochineniya, ed Lavretsky ص104.

(47) بيساريف: «بازاروف» 1862(Bazarov)، «الواقعيون» (1864) The Realists في الأعمال Sochineniya تحقيق بافلنكوف، ج2.

(48) من ماثيوسن: البطل الإيجابي Mathewson, The Positive Hero ص104- 106.

(49) جورجي مالنكوف، تقرير للمؤتمر التاسع عشر للحزب (5 تشرين الأول 1952) في مارتن إبوت: مالنكوف: خليفة ستالين (نيويورك، 1953)، ص227. Martin Ebon, Malenkov: Stalins Successor.

(50) فرانجسكو دي سانكتس في شبابه، تحقيق ب فلاري (ط18، نابولي، 1926)، La Giovinezza di Francesco de Sanctis,ed.P. Villari ص314. أنظر أيضا دروس حول الكوميديا الإلهية، تحقيق م. مانفريدي Lezioni sulla Divina Commedia, ed. M. Manfredi (باري، 1955)، ص350.

(51) المذاهب المعاصرة Gli ' ismi ' contemporanei ص350.

(52) فريدرخ شبيلهاغن: مساهمة في نظرية الرواية وتقنيتها (1883). Friedrich Spielhagen, Beitrage zur Theorie und Technik des Romans ولاحظ المقالة التي سبقت. الكتاب: «حول الموضوعية في الرواية» (1863)، Uber Objektivitat im Roman. في كتابات منوعة Vermischte Schriften (برلين، 1864)، 1/174- 197.

(53) أنظر كتابي تاريخ النقد الحديث، 2/50- 51. History of Modern Criticism.

(54) ن. م.، ص19- 20.

(55) ن. م. ص300.

(56) ن. م. ص.310.

(57) ن. م.، ص324 وما بعدها.

(58) عينات من حديث المائدة (لندن، 1851)، ص71، Specimens of the table Talk وكتابي تاريخ النقد الحديث، 2 /162. History of Modern Criticism.

(59) الأعمال الكاملة Complete Works، تحقيق هاو (لندن، 1930)، 16/401، وكتابي تاريخ النقد الحديث، 2 /202.-History of Modern Criticism.

(60) ن. م. ، 2/204، الرسائل Letters، تحقيق م. ب. فورمن (أكسفورد، 1952)، ص227.

(61) الفصل 13. ومقدمة أرمانس Armance. أنظر كتابي تاريخ النقد الحديث، 2 / 412. History of Modern Criticism.

(62) صور جزئية (لندن، 1919)، Partial Portraits ص116 ، 379، مستقبل الرواية، تحقيق ليون إيدل (نيويورك 1956)، The Fuluer of the Novel, ed. Leon Edel وملاحظات عن الروائيين Notes on Novelists (نيويورك، 1916)، ص36.

(63) الرواية في القرن العشرين (نيويورك، 1932)، ص14. Joseph warren Beach, The Rwentieth Century Novel.

(64) شتتغارت، 1957، ص86-87. Kate Hamburger, Kogik der Dichtung.

(65) قارن لـ. ي. بولنغ: «ما هو أسلوب تيار الوعي؟» L.E.Bowling What is The Stream of Consciousness Technique منشورات الرابطة اللغوية الحديثة، 1950(65 PMLA)، 337-345، وملفن فريدمن: تيار الوعي: دراسة في المنهج الأدبي (نيوهيفن، 1955). Melvin Friedman, Stream of Consciousness: A Study in Literary Method

(66) المحكاة Mimesis (بيرن، 1946)، ص409، الترجمة الإنكليزية التي قام بها و. ر. تراسك (برنستون، 1953)، ص463.

(67) ن. م.، ص 424، في العانس. La Vieille Fille.

(68) ابنة العم بتي، الفصل 9. Cousine Bette.

(69) حول تولستوي أنظر آيزيا برلين: القنفذ والثعلب (أكسفورد، 1953). Isaiah Berlin, The Hedgehog and the Fox.

# 7 الكلاسيكية كاصطلاح ومفهوم في التاريخ الأدبي (*)

يبدو أن من المستحيل في هذه الأيام أن نكتب عن الأدب الإنكليزي في القرن الثامن عشر دون استخدام اصطلاح الكلاسيكية أو النيوكلاسيكية الذي ربما فاق الأول شيوعا. وهناك كتب مثل مسار الكلاسيكية الإنكليزية، ومقالات بعناوين مثل «الاتجاه نحو الأفلاطونية في الإستطيقا النيوكلاسيكية» أو «الخشية من الخيال في النيوكلاسيكية الإنكليزية»، وفصول في التواريخ الأدبية حول «ظهور الكلاسيكية» و«تفكك الكلاسيكية»، إلخ [1]. لكن ما يبدو لنا أمرا مسلما به الآن لم يكن كذلك قبل ستين سنة: أما قبل مئة سنة فلم يكن الاصطلاح يستعمل إلا فيما ندر. ولم يدع الكلاسيكيون أو النيوكلاسيكيون الإنكليز أنفسهم بهذا الاسم، بل تكلموا في أحسن الأحوال عن تقليد القدماء، أو عن اتباع القواعد أو ما أشبه. وعندما اضمحلت شهرتهم في أوائل القرن التاسع عشر واعتبروا من مخلفات عصر مضى، أطلق على ذلك العصر اسم «العصر الأوغسطي» أو «عصر بوب» أو «عصر الملكة آن»، ولكن ليس عصر

الكلاسيكية. وقد تحدث مكولي عام 1828 عن «المدرسة النقدية في الشعر»، وأشار بعض أعدائها لها تحت اسم «المدرسة الفرنسية»[2]. ونوقشت قضية ما إذا كان بوب شاعرا أم لا، أو ما إذا كان من أعلى الشعراء مرتبة، وهي القضية التي أثارها لأول مرة جوزيف وارتن في كتابه مقالة حول بوب (1765) نوقشت في معرض المقابلة بين الشعر الطبيعي والمصطنع، أو في معرض التمييز بين الشعر العالي، الخيالي، «الصافي»، والشعر التعليمي أو الأخلاقي، ولكن ليس في معرض المقابلة بين الكلاسيكية والرومانسية.

لقد مر وقت طويل قبل أن يطلق اصطلاح الكلاسيكية على أسلوب درايدن وبوب. لماذا؟ هل يمكننا تفسير ذلك ؟ هل هناك من مغزى لغياب الاصطلاح ؟ وإذا ما آمنا مع كروتشه بأن الفكرة لا توجد حتى يتم التعبير عنها فلا بد من أن نعتبر قضية الاصطلاحات قضية هامة جدا. وأنا أتفق معه على أن اصطلاحات مثل «عصر النهضة» و«الرومانسية» و«الباروك» و«الواقعية» تبلور الأفكار، وتصوغ مشكلة العصور الأدبية والأساليب السائدة مهما بلغ من شكنا في دقة محتوى كل اصطلاح، وما يتضمنه من تقويم وامتداد في المعنى. لقد أصبحت هذه الاصطلاحات ضرورة من ضرورات التاريخ ويعبر غيابها عن عدم اكتراث بالتجريد، وبمشكلة الأسلوب الذي يميز فترة من الفترات، وبالأوصاف والتعميمات التي تتضمنها المصطلحات. وتزودنا إنكلترة في القرن التاسع عشر بمثال على ما نقول.

يبدو أن استخدام القرن التاسع عشر لعدد كبير من الاصطلاحات البديلة لاصطلاح الكلاسيكية من حين لآخر أمر له دلالته: فقد كان هناك شعور بالحاجة إلى اصطلاح ما، فجربت كلمات ثم أسقطت، لقد اندثرت كلمة «الكلاسيكالية» تماما الآن، ولكننا نصادفها في رسالة كتبتها إليزابث بارت عام 1939 تمدح فيها الشاعر لاندر باعتباره «أشد الشعراء كلاسيكية لأنه أكثرهم تحررا من الكلاسيكية المجردة»[3]. ويشير رسكن في الجزء الأول من كتاب الرسامون الحديثون (1846) إلى «الكلاسيكية المولدة» hybrid التي ينسبها لريتشارد ولسون، رسام المناظر الطبيعية[4]. ويشكو آرنولد في مقدمته لميروبي (1857) من أن الناس «قد تعلموا أن الكلاسيكالية لا تنفصل عن البرودة»[5]. ويدعو لزلي ستيمن في تاريخ الفكر الإنكليزي في القرن الثامن عشر (1876) (كلاسيكية العصر.. . أمرا وسطا بين ذوق عصر

النهضة وذوق العصر الحاضر»[6]. ويتكلم و. ج. كورتهوب في حياة ألكساندر بوب (1889) عن «الكلاسيكية التي وصلت ذروتها في قصيدة الحديقة النباتية التي كتبها إراسمس دارون»[7]. كذلك كان هناك الاصطلاح البديل: «الكلاسية» classicality. الذي استخدمه رسكن حينما أشار باحتقار إلى «كلاسية كانوفا الدنيئة»[8]. ثم أخذت تظهر اصطلاحات «كلاسيكي زائف»، «كلاسيكية زائفة» و«كلاسيكالية زائفة» ببطء في جو الدراسات الأدبية الفكتورية المعادي للقرن الثامن عشر. فهذا رسكن يصف كلود لوران بأنه «كلاسيكي زائف» عام 1856[9]. وهذا جيمس رسل لول يتكلم في مقال له عن بوب (1871) عن «الكلاسيكية الزائفة، كلاسيكية الكعوب والباروكات الحمراء»[10]. وفي عام 1885 ظهرت هذه الكلمة في عنوان كتاب إنكليزي- لا بل أمريكي-، فقد كتب توماس سارجنت بري أحد أصدقاء هنري جيمس القدامى كتابا عنوانه من أوبتز إلى لسنغ: دراسة للكلاسيكية الزائفة في الأدب. [11]. إلا أن لزلي ستيفن استخدم اصطلاح «الكلاسيكالية الزائفة» الجديد عام 1876 مشيرا إلى شعر ما بعد بوب [12].

أما اصطلاح «نيوكلاسيكي» الذي يزيد عما سواه حيادا فقد ظهر قبل ذلك. إذ ألقى وليم رشتن Rushton، الذي لا أعرف عنه شيئا، محاضرة عنوانها «المدرستان الكلاسيكية والرومانسية في الأدب الإنكليزي» (1863) تظهر أنه كان يعلم بأنه يبتكر. فهو يقول: «عندما نتكلم عن المدرسة الكلاسيكية في الأدب الإنكليزي فإننا نشير إلى أولئك الكتاب الذين شكلوا أسلوبهم على شاكلة القدماء، ولذا نشير لهم، لأجل التوضيح، باعتبارهم يمثلون مدرسة الكلاسيكية المجددة أو النيوكلاسيكية» في أعمال درايدن وبوب [13]. لكن هذا الاصطلاح نادر الاستعمال جدا في العقود التالية حسب علمي. وقد استعمله سينتسبري في تاريخ النقد الأدبي (1902) في فصل عنوانه «المذهب النيوكلاسيكي»، ولكن الكلمة لم تصبح مألوفة إلا في العشرينات من هذا القرن [14].

السبب هو أن كلمة «الكلاسيكية» انتصرت على بقية الاصطلاحات. كانت الكلمة قد استوردت في البداية من القارة الأوروبية وأطلقت على ما كان يجري هناك. ويبدو أن كارلايل كان أول من استخدم الكلمة باللغة الإنكليزية في مقالته عن شلر (1831) حيث عبر باطمئنان زائد كذبته الأيام

عن اعتقاده بأن الإنكليز «لا تشغلهم المجادلات الدائرة حول الرومانسية والكلاسيكية»[15]. ويعدد كارلايل مازحا في كتاب الثورة الفرنسية (1837) كل «المذاهب التي تشكل الإنسان في فرنسا من كاثوليكية وكلاسيكية وعاطفية وكانبالية [أكل لحوم البشر]»[16]. غير أن عداء كارلايل لتلك التجريدات أمر يدعو للاستغراب لأنه كتب تاريخ الثورة الفرنسية مستخدما اصطلاحات كتلك، وتحدث عن الوطنية الدستورية والسانزكولوتية[*2] والملكية في كل صفحة تقريبا كما لو كانت أشخاصا. وقد كان على جون ستيورات مل أن يفسر» أن هذا التمرد على التقاليد الكلاسيكية القديمة كان يدعي رومانسية» في فرنسا[17]. ولكن الكلمة تختفي من الإنكليزية لسنوات عديدة تالية على حد علمي، ولا تظهر في المناقشات المألوفة حول بوب ودرايدن. لكننا نجدها في مقالة لآرنولد عن هاينه (1863) حيث يصف «رفضه التام للكلاسيكية والرومانسية التقليديتين [18]. ويقتبس ولتر بيتر في مقالته عن الرومانسية (1876) التي أعد نشرها فيما بعد كملحق لكتاب تقديرات (1889) ما كتبه ستندال عن الكلاسيكية والرومانسية[19] ولكنه لا يستخدم الكلمة فيما عدا ذلك حتى في حديثه عن فنكلمان وغوته. وعبر إدوارد داودن عام 1878 في معرض حديثه عن لاندر عن قناعته بأن «المحاولات التي جرت لتوجيه أدبنا نحو الكلاسيكية لم تكن ذات أصول وطنية»، ولذلك لم يحالفها النجاح لوقت طويل [20]. بل إن إدموند غوس نفسه لا يعرف في كتاب الأدب الإنكليزي الحديث (1898) إلا شعرا كلاسيكيا خلال حياة بوب ويضع الاصطلاح بين علامتي تنصيص [21]. أما أولفر إلتون في كتاب العصور الأوغسطية (1899) فيستخدم اصطلاح «الكلاسيكية الفرنسية» ويشير إلى «ممثلي الكلاسيكية» الإنكليز[22]. بينما يشير هربرت غريرسن إشارة عابرة في مجلد آخر من السلسلة نفسها عنوانه النصف الأول من القرن السابع عشر (1956) إلى «أن كلاسيكية العصور الأوغسطية تبدأ بالتشكل في الفترة التي نبحثها[23]. ومع أنني لا أستطيع إثبات فكرتي بالاعتماد على الدقة الإحصائية، إلا أنني أعتقد أن كتاب تاريخ الأدب الإنكليزي (1925) الذي كتبه لوي كازاميان ودعا قسما كاملا منه» الكلاسيكية 1702- 1740 «هو الذي ثبت الكلمة في الأوساط الأكاديمية، خاصة في الولايات المتحدة، حيث كان كتاب لغوي وكازاميان هو التاريخ المعتمد للأدب

الإنكليزي حينما كنت طالبا في العشرينات.

لا شك في أن الأدلة التي قدمتها هنا بعيدة كل البعد عن الكمال، ولربما أمكن اكتشاف أمثلة أبكر من تلك التي ذكرتها لورود الكلمة للمرة الأولى رغم أن أمثلتي تسبق الأمثلة التي ترد في القاموس الإنكليزي الجديد NED. ولكن لا بد من أن هذا الاستعراض صحيح في مجمله: أي أن تأخر قبول اصطلاح الكلاسيكية كتسمية للأدب الإنكليزي في أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر يدل على أن الفكر الأدبي الإنكليزي ظل ينفر لوقت طويل من التجريد والاختزال اللذين يتضمنهما استعمال الكلمة. كما يدل على أن اهتمام هذا الفكر كان متجها وجهة أخرى فعندما نقرأ ما كتبه كتاب القرن التاسع عشر عن بوب ودرايدن وسويفت وأديسون لا نكاد نجد إلا حديثا عن حيواتهم وشخصياتهم ومبادئهم الأخلاقية، وربما آرائهم الدينية والسياسية. أما إذا وجدنا نقدا أدبيا فهو يكتفي عادة بالمختارات من شعرهم، وبالتأملات العامة التي لا تختلف كثيرا عما نجده في مناقشات القرن الثامن عشر: هل كان بوب شاعرا؟ هل كان بوب ودرايدن من خيرة ناشرينا؟ أما فكرة العصر كوحدة أسلوب فهي فكرة متأخرة، وقد تأخر ظهورها في إنكلترة عنه في القارة. لكننا نخطئ إن تجاهلنا أن إصطلاحات مثل» العصر الأوغسطي و«عصر الملكة آن»، و«عصر بوب» إلخ، كانت تدل على وعي بوجود عصر له معالمه في الأدب الإنكليزي، أضحى في أوائل القرن التاسع عشر هدفا للهجوم أو راية للتحدي ضد الذوق الجديد. لقد قلت في بحث سابق عنوانه «مفهوم الرومانسية» (1949) إن العديد من الكتاب الإنكليز «كانوا يدركون، حتى بدون الاصطلاح، أنه كانت هناك حركة رفضت المفاهيم النقدية والممارسات الشعرية التي تميز بها القرن الثامن عشر»[24].

وقد لخص جفري، الذي كتب عام 1811 «أن بوب كان أفضل ممثلي المدرسة الكلاسيكية في القارة»[25]، ما يعتقده معظمنا هذه الأيام. لكن إشارة جفري إلى القارة تثير المشكلة الأساسية. فقد اعتبرت الكلاسيكية الإنكليزية مدرسة مستوردة من فرنسا-أي أنها النتيجة المباشرة لعودة الملكية إلى إنكلترة عام 1660 عندما عاد آل ستيورات من المنفى. ولقد عبر بوب نفسه عن ذلك ببيتين معروفين هما:

**انتصرنا على فرنسا ولكن مفاتنها سحرتنا**
**فانتصرت فنونها على أسلحتنا**[26].

لكن دي كوينسي لاحظ عام 1851 الصعوبة في هذا التسلسل التاريخي، ففسر البيتين تفسيرا تعسفيا حين قال إن المقصود بالنصر الإنكليزي ما حصل في معركة أجنكور عام 1415 بدلا من انتصارات مارلبره على جيوش لويس الرابع عشر التي لا بد من أن بوب عناها. وقد اشتط دي كوينسي بسبب احتقاره للفرنسيين فأنكر أن يكون «أي من درايدن أو بوب قد تأثر أبسط التأثر بالأدب الفرنسي» وأكد على «أن ما فعلاه كانا سيفعلانه حتى ولو كانت فرنسا خلف الصين»[27]. ثم خصص هيبوليت تين بعد ذلك في تاريخ الأدب الإنكليزي (1864) صفحات تتسم بالبلاغة للمقارنة بين موليير الوادع الحكيم المهذب ووجرلي الفظ الغليظ السليط، وبين راسين الرهيف الأنيق وأتوي المتفيهق البذيء. واختتم تين كلامه بقوله: إن الشخصيات التراجيدية في مسرحيات عصر عودة الملكية لا تشبه شخصيات راسين إلا «بالقدر الذي تشبه طاهية المدام سافيني سيدتها»[28]. وقد بينت كاثرن ي. ويتلي في كتاب حديث لها عنوانه راسين والكلاسيكية الإنكليزية (1956) تميز أسلوبه بالفذلكة والمرح كل الأخطاء في الترجمة والتفسير التي ارتكبها محورو راسين الإنكليز. وهي ترى أن هناك فجوة كبيرة بين الأدبين وأن الإنكليز يفتقرون إلى التراث السيكولوجي الذي نجده عند الأخلاقيين الفرنسيين وفي التحليل الراسيني للعواطف [29]. كما أكد فري بير Peyre في كتاب ما هي الكلاسيكية؟ (1953) على تميز الكلاسيكية الفرنسية وتفردها وقال «إن العلاقات بين الأدب الفرنسي في القرن السابع عشر وبين الآداب القديمة» كانت أضعف مما يعتقد[30]. أما بالنسبة للأدب الإنكليزي فقد أشار ب. س. وود إلى وجود «عناصر وطنية في النيوكلاسيكية الإنكليزية» (1926)[31]، وبين العديد من الباحثين منذ ذلك التاريخ استمرارية الأدب بين العصر الإليزابيثي وعصر الملكية. لا بل إن فيلكس شلنغ كان قد عد بن جونسون أب «المدرسة الكلاسيكية» الإنكليزية منذ عام 1898[32].

لكن هذا الفصل بين الأدبين الإنكليزي والفرنسي في تلك الفترة فصل لا يقنع أحدا ينظر إلى الموضوع من وجهة نظر التاريخ العالمي للنقد. إذ لا يفعل القائلون بمثل هذا الفصل أكثر من دفع القضية إلى وقت أبكر، إلى

الأصول المشتركة-أي الأصول الأرسطية والهوراسية-للنظرية النيوكلاسيكية التي تلقت أول صياغة لها في إيطاليا في أوائل القرن السادس عشر ثم بعد ذلك بقليل على أيدي سكالفر الإيطالي الذي مارس نشاطه في فرنسا، ثم على أيدي الباحثين الهولنديين من أمثال فوسيس وهاينسيس. وقد أعاد بن جونسون، كما تبين منذ وقت طويل، صياغة أفكار هؤلاء الكتاب وترجم بعضها،[33] وتأثر النقاد الفرنسيون في القرن السابع عشر بهم بشكل واضح، خاصة فيما يتعلق بالنظرية الدرامية. [34] وما الكلاسيكية الإنكليزية في تاريخ النظريات النقدية. إلا جزء لا يتجزأ من التراث النيوكلاسيكي الهائل في أوروبا الغربية. فقد كانت على صلة مباشرة بفرنسا، وخاصة بكتابات بوالو، [35] ولكنها أفادت أيضا من أصول النظرية الكلاسيكية الفرنسية في العصور القديمة، والإنسانية الإيطالية والهولندية. وما ندعوه بالكلاسيكية الإنكليزية هي كذلك بالفعل، وما استعرضناه من تاريخ لا بد من أنه أوضح أن التسمية صيغت قياسا على الكلاسيكية الفرنسية.

ولكن كيف بدأ الفرنسيون بالكلام عن الكلاسيكية؟ سنحتاج، للإجابة على هذا السؤال، إلى التعمق أكثر في تاريخ الاصطلاح، إن كل القواميس تخبرنا أن كلمة classicus وردت لأول مرة في كتابات أولس غليس، الكاتب الروماني الذي يعود تاريخه إلى القرن الثاني بعد الميلاد، والذي أشار في شذراته المعنونة Noctes Atticae (ليالي أتكا) إلى classicus scriptor, non proletarius [كاتب كلاسيكي وليس من طبقة العمال]، أي أنه حول الاصطلاح المستخدم في تصنيف طبقات المجتمع لأغراض الضريبة في الدولة الرومانية، واستعمله في تصنيف الكتاب إلى طبقاته [36]. وهذا يعني أن المعنى الأصلي لكلمة Classicus كان «الطبقة العليا»، «الممتاز»، «الأفضل». ويبدو أن الكلمة لم تستعمل في العصور الوسطى أبدا، ولكنها عادت إلى الظهور خلال عصر النهضة باللغة اللاتينية ثم باللغات المحلية. ومن المدهش أن أول مثال مكتوب بالفرنسية، في كتاب فن الشعر (1548) لسبليه يشير إلى «الشعراء المجيدين الكلاسيكيين الفرنسيين من أمثال شعرائنا القدماء ألان شارتييه، وجان دي مون»[37]، فالإشارة إلى هذين الشاعرين من شعراء القرون الوسطى تدل على أن اصطلاح الكلاسيكية لم يكن يرتبط بالعصور الكلاسيكية القديمة»، بل كان يعني «التمييز» و«الجودة» و«الانتماء» إلى

طبقة كبار الشعراء». ولست أعرف أي دراسة تتتبع الطريقة التي أخذت بها الكلمة تعني «القدماء»، كما في قولنا «العصور الكلاسيكية» رغم أن سبب اكتساب ذلك المعنى واضح. لقد صارت كلمة كلاسيكي تعني روماني ويوناني، وظلت تتضمن معنى التفوق والنفوذ وحتى الكمال. كما أنني لا أعرف عن أي دراسة تتتبع الطريقة التي ارتبط بها ما هو كلاسيكي بالصفوف المدرسية، أي بالكتب التي تدرس بالمدارس»، رغم أن سبب الارتباط واضح أيضا. فقد كان الكتاب الكلاسيكيون القدماء هم الوحيدين من بين الكتاب الدنيويين الذين درسوا، وقد درسوا كنماذج أسلوبية تحتذى وكمصادر للأفكار. ولقد أثار إرنست روبرت كورتيسوس في كتاب الأدب الأوروبي والعصور الوسطى في أوروبا اللاتينية (1948) قضية تشكل ذلك الكيان الأدبي، سواء أتشكل ذلك الكيان من الكتاب القدماء، أو من الكتاب العظام في الآداب الحديثة. ومن المفيد تتبع العملية بالتفصيل لكل أدب من الآداب. وقد كتب بوب عام 1739 «أن من تمتد شهرته قرنا من الزمان لا يمكن أن تجد فيه أخطاء، وأنا أعتقد أن كاتبا كذلك الكاتب كلاسيكي، بحكم القانون»[38]. وطالب جورج سول في مقدمته لقصائد شكسبير (وكانت جزءا من أعمال شكسبير التي حققها بوب سنة1725) بطبعات حسنة التحقيق لأعمال المؤلفين الإنكليز «وهذا دين في عنقنا ندين به لكتابنا العظام في النثر والشعر، فهم إلى حد ما كلاسيكيونا، وعلينا أن نشيد فوق الأسس التي أرسوها باعتبارهم مشكلي لغتنا ومهذبيها»[39]. واعتبر سول شكسبير كاتبا يستحق مثل هذه العناية التي تلقاها على يد بوب. وهذا يعيدنا إلى معنى الكلاسيكية الذي صادفناه عند سبليه: هذا هو شكسبير، وهو ينتمي إلى المجموعة المعتمدة من كبار كتاب الأمة.

هذا المعنى نجده في فرنسا أيضا، لكن الغريب أنه لاحق في التاريخ لظهوره في إنكلترة. فقد شكا بيير جوزيف توليبه دوليفيه في تاريخ الأكاديمية (1729) من أن «إيطاليا لها كتابها الكلاسيكيون، أما نحن فليس عندنا أحد»[40]. وقد اقترح فولتير في رسالة لنفس الأب دوليفيه كتبها عام 1761 تحقيق «الكتاب الكلاسيكيين» الفرنسيين، طالبا تخصيص كورني له هو باعتباره كاتبا أثيرا لديه[41]. ومما لا شك فيه أن كتاب قرن لويس الرابع عشر (1751) لفولتير يضع العصر وكتابه إلى جانب العصور الذهبية الأخرى:

عصر ليو العاشر وأوغسطس والإسكندر. لكن عصر بركليس محذوف من القائمة كالعادة[42]. لكن مدلول الكلاسيكية السائد في كل هذه الكتابات هو مدلول النموذج والمعيار. والنموذج الأقدم خلف الكتاب الحديثين العظام من بين كتاب العصور الكلاسيكية القديمة أمر مفهوم ضمنا، ولكن بشكل لا يزيد عن اعتبار دانتي كلاسيكيا في إيطاليا ولا يزيد عن حديث الأسبان عن عصرهم الذهبي. أما قضية الأسلوب فلم تدخل في الموضوع.

كان الحادث الحاسم في تطور مفهوم الكلاسيكية هو الحوار بين الرومانسية والكلاسيكية الذي بدأه في ألمانيا الأخوان شليغل. وقد تحدثت عن هذه القضايا مطولا في عدد من كتاباتي التي ركزت فيها في الماضي على الجانب الرومانسي، ولا أرغب في تكرار نفسي [43]. وما يهمنا هنا هو أن تحول كلمة «كلاسيكي» من كلمة تعبر عن القيمة إلى كلمة تصف اتجاها، أو نمطا، أو فترة أسلوبية يسمح داخلها بوجود اختلافات نوعية هو نقطة التحول الحاسمة. وقد أدت هذه الثورة التاريخية إلى ظهور الوعي بوجود تراثين أدبيين جنبا إلى جنب. وقامت المدام دي ستال بتفسير الثنائية الشليغلية لأول مرة في فرنسا في كتابها حول ألمانيا (1814)، ولكن كتاب أوغوست فلهلم شليغل محاضرات حول فن المسرح والأدب ظهر قبل أشهر من ظهور كتابها بترجمة قامت بها ابنة عمها المدام نكر دي سوسير [44] لأن كتابها تأخر نشره. وقد علقت المترجمة في مقدمتها (1813) تعليقا يتصف بالذكاء حين قالت «إن صفة الكلاسيكية في كتاب السيد شليغل ما هي إلا وصف بسيط لنوع أدبي بغض النظر عن درجة الكمال التي عولج بها ذلك النوع»[45]. وكلنا يعرف المجادلات العنيفة التي أثارها كتاب المدام دي ستال، ولكننا لو تفحصنا نصوص الجدل بين الرومانسية والكلاسيكية لما وجدنا صيغة الكلمة classicisme، إذ لا أثر لها في المجموعة الكاملة التي جمعها كل من إغلي ومارتينو تحت عنوان الجدل الرومانسي 1813- 1830، رغم أن كلمة romantisme ترد مرتين في عام 1816 [46].

لكن إيطاليا هي التي تزودنا بأول مقال على ورود كلمة الكلاسيكية classismo ويبدو أن المجموعة الشاملة التي جمعها إغديو بلوريني تحت عنوان مناقشات ومجادلات حول الرومانسية تمكننا من تتبع ظهور الكلمة. ففي أيلول عام 1818 تحدث جيوفاني برجت بشكل عابر في ملاحظة له

عن «استسلام الكلاسيكية المتحذلق»[47] واستخدم إرمس فسكونتين في تشرين الثاني وكانون الأول من نفس السنة الاصطلاح استخداما متكررا دون قيود في «أفكار أساسية حول الشعر الرومانسي». وقد ميز، على سبيل المثال، بين «كلاسيكية القدماء التي تدعو للإعجاب» و«الكلاسيكية المدرسية التي نجدها عند المحدثين»[48]. ومن الصعب علينا أن نصدق أن الاصطلاح قد ظهر على هذا الشكل العابر، واستعمل كأنه أمر مفروغ منه. وأغلب الظن عندي أنه ظهر من قبل في المناقشات التي كانت تدور حول إحياء التراث القديم في الفنون الجميلة والتي بدأها فنكلمان ودافيد، غير أنني لم أوفق إلى العثور على الكلمة في النصوص التي تخطر على البال، نصوص مليزيا وسكونيارا وإنيو كويرينو فسكونتي، ولا في الكتابات الكثيرة عن كانوفا.

لكن ما يعنينا في استعراضنا التاريخي هذا هو أن ستندال التقط الكلمة في ميلان-فقد قرأ فسكونتي، وأعاد صياغة أفكاره، وكان يعرفه شخصيا-ثم أعطانا في كتابه راسين وشكسبير (1823) تعريفيه الهازلين المشهورين للكلاسيكية والرومانسية: «الرومانسية هي فن تقديم الأعمال الأدبية القادرة على استثارة أكبر قدر ممكن من المتعة للأمم المختلفة، بما يسودها الآن من عادات ومعتقدات. أما الكلاسيكية فهي تقدم لهم على العكس من ذلك الأدب الذي أعطى أعظم قدر ممكن من المتعة لأجدادهم»[49]. لكن يخطئ من يظن أن اصطلاح الكلاسيكية قد ثبت في فرنسا بعد استخدام ستندال له. إذ لا يظهر الاصطلاح إلا لماما في الجدل الهام الذي دار خلال السنوات التالية، والذي أدى إلى مقدمة كرهول (1827). ولا تظهر الكلمة، حسبما يتبين من بحث استقصى ما دار من جدل خلال سنة 1826، إلا مرتين في نشرة كتبها سبريان ديماريه بعنوان العصر الحاضر[50]. ومما لا شك فيه أن كلمة classique القديمة كانت تكفي معظم الأغراض، بينما بدت كلمة classisme اشتقاقا مستقبحا. وقد دعيت كذلك حتى في سنة 1863 في قاموس لتريه، ولم يسمح لها بالدخول أبدا في قاموس الأكاديمية الفرنسية. وقد علق شابفليري Champfleury المبشر باصطلاح الواقعية الجديد، تعليقا ذكيا في كتابه الواقعية (1857) حين قال «إن قوة كلمة classique منعت إدخال كلمة classisme رغم محاولات بعض

الناس (ومنهم ستندال)»[51]. والظاهر أن نكولو توماسيو، المصنف المعجمي العظيم في إيطاليا، قد شعر الشعور نفسه. فهو يعرف classismo في قاموس اللغة الإيطالية (1858 وما بعدها) بأنها تعني «أولئك الذين يقولون إنهم يبجلون الكتاب الكلاسيكيين عن طريق تقليد الأشكال الأدبية التي استخدموها، واستخدامها كسوط يصفعون به أعداءهم». ثم يضيف بسخرية مريرة، «إنها كلمة رشيقة كالقضية التي تشير إليها»[52]. لكن بعض الشعوب الأخرى لم تكن لديها فيما يبدو اعتراضات إستطيقية بهذه الدرجة من القوة ضد هذه الكلمة. فقد استخدمها غوته في حديثه عن «الكلاسيكيين والرومانسيين في إيطاليا» (1820)[53]، ومدح بوشكين عام 1830 شاعرا اسمه ف. ن. غلنكا لأنه «لا يتبع الكلاسيكية القديمة أو الفرنسية، ولا الرومانسية القوطية أو الحديثة»[54]. ومدح بوشكين الكلاسيكية في نهاية الفصل السابع من إفغيتي أر نييغن (1828) مديحا ساخرا عندما خاطب ملهمة الشعر الملحمي خطابا تأخر، أو أنه خطاب وأعلن فيه موضوعه: «أغني عن صديق شاب»[55]. أما في أسبانيا فترد الكلمة متأخرة جدا، إذ أنها لا ترد حسب قاموس كوروميناس إلا عام 1884 [56].

أما في فرنسا فقد حدث تطور هام، بغض النظر عما استخدم من اصطلاحات، إذ أعلي من شأن القرن السابع عشر الفرنسي باعتباره العصر الكلاسيكي في مقابل القرن الثامن عشر الذي يبدو لنا استمرارا مباشرا للقرن السابع عشر من حيث الأسلوب والنظرية النقدية. ولكن عورض ما بين الفترتين في القرن التاسع عشر لأسباب لا تعيا على الفهم: فقد راق القرن السابع عشر لردة الفعل السياسية والدينية المحافظة بينما حمل فلاسفة القرن الثامن عشر وزر التحضير للثورة الفرنسية بل تسبيبها. ولكن المسؤولين عن تعريف هذه الأيديولوجية لا يستخدمون اصطلاح الكلاسيكية، أو لا يستخدمونه إلا لماما.

فكتاب تاريخ الأدب الفرنسي (4 أجزاء، 1844-1861) لدزريه نيسار تسيطر عليه فكرة الروح الفرنسية التي تصل مرحلة الكمال في القرن السابع عشر بينما بدأ كل شيء بالانحطاط بعد ذلك. وكان نيسار أول من اتهم الرومانسيين بالانحطاط، وكان كتابه دراسات أخلاقية نقدية حول الشعراء اللاتينيين في عصر الانحطاط (جزأين، 1834) نقدا قاسيا لكتاب الفترة

الفضية[3*] Silver Latinity قاده إلى إدانة صريحة للأدب الفرنسي في عصره. وهو يرى أن الشعر الفرنسي الحديث تبدو عليه كل علائم الانحطاط التي صادفناها في أواخر العصور الكلاسيكية، بينما يماثل عصر لويس الرابع عشر عصر أوغسطس العظيم. وكان قد تحقق قدر من عودة الكلاسيكية مع النجاح الذي تحقق على يدي راشيل في إحياء تراجيديات القرن السابع عشر وفشل مسرحية هوغو النبلاء Les Burgraves، والنجاح العظيم الذي حققته مأساة لوكريس «الكلاسيكية» لبونسار عام 1843. وقد ادعى بونسار وجلا أنه ما كان يذكر أن الناس يميزون بين «الكلاسيكيين والرومانسيين، أو بين الناس الذين تطلق عليهم أسماء كتلك»[57]. وأكد فيما بعد (1847) على أن «التجديد والتقليد، والرومانسية والكلاسيكية ما هي إلا كلمات تناسب الوصفات الجاهزة»، أما «في الفن فليس هناك سوى الجيد والرديء»[58]. وهو شعور جدير باحترام كروتشه. لكنه شعور لم يؤذ إلى شيء، فقد تحدث المتحمسون الجدد للعصور الكلاسيكية القديمة عن «المدرسة الوثنية» ودعوا أسلوبهم «يونانيا جديدا»، ولا شك في أن المدرسة كانت مشبعة بروح هلينية جديدة، ورأت أنها تختلف اختلافا كبيرا عن تراث الكلاسيكية الفرنسية. ولا بد من أن تفهم مقالة سانت بوف الشهيرة «ما هو الكلاسيكي؟» (1850) في هذا السياق. فمع أن سانت بوف يصر على التراث اليوناني الرومانسي إلا أنه يسعى إلى توسيع المفهوم. فهو يرى أن ثمة شيئا يتجاوز التراث: أن هوميروس ودانتي وشكسبير كلاسيكيون رغم أنهم لا يخضعون لمتطلبات ما ندعوه الكلاسيكية الفرنسية. وهو يعلم أن هذه الكلاسيكية بما تضمه من قواعد وقوانين شيء ينتمي إلى الماضي. لكنه مع ذلك يقول إن علينا أن نحافظ على فكرة الكلاسيكية هذه، وما تتضمنه من تعظيم للكتاب الكلاسيكيين مع محاولة توسيعها وتخليصها من التزمت [59].

لا يستعمل أي من سانت بوف أو تين كلمة classicism. إلا أن سانت بوف أعاد صياغة ما يعنيه التراث الكلاسيكي، بينما سدد له تين ضربة قاسية حينما ربط في كتابه أصول فرنسا المعاصرة (1874) طوباوية اليعاقبة المجردة بعقلانية التراث الديكارتي وجعل الثورة تبدو وكأنها نتيجة منطقية للروح الكلاسيكية. كذلك نادرا ما استعمل فردناند برونتيير داعية الكلاسيكية

الفرنسية الجديد في أواخر القرن، نادرا ما استعمل الاصطلاح. باستثناء مراجعة كتبها لكتاب إميل ديشانل رومانسية الكلاسيكيين (1882) حيث إستعمل برونتيير الكلمة عدة مرات متأثرا باستعمال ديشانل المتكرر لها. أما جول ليميتر فقد راجع الكتاب نفسه بدون أن يشعر بالحاجة لها[62]. وأنا لا أستبعد طبعا إمكانية ظهور الكلمة في غير هذه الكتابات، ولكن انطباعي هو أنها لم ترسخ دعائمها إلا حوالي سنة 1890. ففي سنة 1889 ضم كتاب جورج بلسييه الحركة الأدبية في القرن التاسع عشر فصلا تمهيديا عنوانه Le Classicisme. ونشر يوجين فرانسوا لانتيلاك Lintilhac مقالة مهمة عنوانها «يوليوس سيزر سكالغر مؤسس الكلاسيكية» (1890)[63]. وفي عام 1897 وضع لوي برتران الكلمة في عنوان كتابه نهاية الكلاسيكية والعودة إلى الماضي، وهو دراسة متأنية لحركة الإحياء الكلاسيكية في أواخر القرن الثامن عشر. لكن ظل غوستاف لانسون في كتابه المعتمد تاريخ الأدب الفرنسي (1894) يتفادى الكلمة في متن الكتاب، بينما يدعو عنوان فصل من فصول الكتاب غويز دي بلزاك وشابيلان وديكارت «صانعي الكلاسيكية الثلاثة»، ويذكر عنوان قصير «وحدة الديكارتية والفن في الكلاسيكية»[64].

أنضم لوي برتران فيما بعد إلى مجموعة المحافظين الذين شنوا في بواكير القرن العشرين حملة مناهضة للرومانسية، وعزوا لها، على عكس ما فعل تين، كل شرور الثورة الفرنسية والفوضى التي تعم عصرنا. وقد تحولت كلمة الكلاسيكية إلى ستار جديد له مدلولات سياسية، وفلسفية إضافة إلى مدلولاته الأدبية، وذلك على يدي شارل مورا محرر مجلة العمل الفرنسي، وبيير لاسير الذي كال المديح لمورا في نشرة عنوانها شارل مورا والنهضة الكلاسيكية (1902)، ثم كتب كتاب الرومانسية الفرنسية (1907) المتحمس، وكذلك على يدي البارون إرنست سيليير الذي كتب ما يزيد على اثني عشر كتابا حول المرض الرومانسي. وكان المعنى الذي تضمنته قضية درايفس والحملة المناهضة للألمان قبل سنة 1914 واضحا: فقد ربط الألمان وشعوب الشمال عامة بالرومانسية، بينما ربطت الشعوب اللاتينية وفرنسا بالكلاسيكية. والمنطق يقول إن المشاعر القومية المتعنتة التي يتضمنها هذا التفسير للروح الكلاسيكية كان يجب ألا تحببها لغير الفرنسيين. لكن كتاب

روسو والرومانسية الذي كتبه إرفغ بابت (1919) استمد أفكاره واتجاهاته الرئيسة من هذه المجموعة الفرنسية مع أن بابت تنصل من نتائجها السياسية باعتباره أمريكيا وجمهوريا جيدا[65]. أما ت. س. إليوت فقد تشبع خلال مكوثه في باريس (1910- 1911) بهذه الأفكار واعترف فيما بعد بأن كتاب مورا مستقبل الذكاء (1905) كان له تأثير كبير على تطوره الفكري [66]، كما أن ت. ي. هيوم استمد الكثير من أفكاره من هؤلاء الكلاسيكيين الفرنسيين الجدد. وقد صارت مقالة «الرومانسية والكلاسيكية» (التي كتبت عام 1913 ولم تنشر إلا في عام 1924) أشهر تعبير عن الكلاسيكية الجديدة. وهذا في رأيي أمر يدعو للأسف، فمقالة هيوم مرتبكة متناقضة وتجعل الكلاسيكية معادلة للإيمان بالخطيئة الأولى وثبات الطبيعة البشرية واستحالة التقدم وإمكانية التوصل إلى شعر جاف جديد تعتمد على الصور البصرية[67]. لقد كانت الكلاسيكية الفرنسية في القرن السابع عشر عالمية النظرة، في مطامحها على الأقل. أما الكلاسيكية الجديدة فهي معتقد مجدب كانت له عند مورا وهيوم وإزرا باوند نتائج فاشية واضحة. ولذا فلا عجب إذا لم تشع رغم دفاع ت. س. إليوت عن تراث أقل تزمتا وأكثر شمولا. ومقالته المعنونة «ما هو الكلاسيكي؟» (1944) تكرر مفهوم سانت بوف حتى في بعض تفاصيله رغم أن إليوت يؤكد لنا أنه لم يكن قرأ مقالة سانت بوف منذ ما يزيد على ثلاثين سنة. يقول إليوت: «إن ما يجري في شرايين الأدب الأوروبي هو دم لاتيني يوناني، لا كدورتين دمويتين بل كدورة واحدة، وانتماؤنا لليونان تم من خلال انتسابنا للرومان»[68].

غير أن ما يميز الكلاسيكية الألمانية أو ما يدعونه Klassik هو رفضهم لهذا الرأي بالذات. وكلمة Klassik هي الكلمة الشائعة في الكتب الألمانية عن الأدب. ويبدو أنه ليس ثمة من يدرك أن الكلمة جديدة، ولم يتتبع تاريخها أحد، إذ نجد في تلك المهمة العلمية التي أتمت على خير وجه تحت عنوان موجز في الفلولوجيا الألمانية في المجلد المعنون تاريخ الكلمات الألمانية (1942) المعلومة الخاطئة التي تقول إن كلمة Romantik صيغت على شاكلة 69(Klassik). لكن الحقيقة هي أن كلمة Romantik وردت في كتابات نوفالس عام 1800، بينما لم أجد Klassik مستعملة قبل عام 1887. لكن هناك استثناء فريدا نجده عند فريدرخ شليغل. ففي ملاحظاته التي لم تنشر إلا عام

1963 والتي تعود إلى عام 1797 نجد الأقوال الغامضة التالية:«الكلاسيكية المطلقة تقضي على نفسها بنفسها». Absolute Classik also annihilirt sich selbst وكذلك «ليست التربية إلا استخلاصا للكلاسيكية»(70) Alle Bildung ist Classik. Abstraction هذه على الأقل هي نتيجة بحثي لحد الآن. وقد استخدم اوتوهارناك الكلمة في كتابه غوته في فترة نضجه (1887) بين علامتي تنصيص أولا ثم في الجملة الخاصة بيوفوريون بوصفه ولادة العبقرية من زواج الكلاسيكية والرومانسية(71) der geniale Spross der vermahlten Klassik und. Romantik ويبدو أن هناك هارناك شعر أن الكلمة جديدة، ذلك أنه في مقدمة كتاب لاحق له هو الكلاسيكية الألمانية في عصر غيته (1906) يقول مفسرا: «لم أستطع هذه المرة أن أتفادى الكلمتين القبيحتين لـ lassicism Classicist اللتين أستعمل بدلا منهما كلمتي Klassik åLLassisch لأن الاستعمال الدارج أعطى كلمة Klassisch مدلولا ضيقا خاصا بالنسبة للشعر الألماني»(72). ويميز هارناك بين Klassizismus وهي تقليد القدماء وKlassik وهي كلمة تصف أعمال الكاتبين الكلاسيكيين العظيمين غوته وشلر. ولم تشع كلمة Klassik في بادئ الأمر إلا ببطء. وقد استعملها كل من يوجين فولف وهاينرخ هارت في بيانين أصدراهما عن الاتجاه الطبيعي في الفن، أو ما سمياه «الاتجاه الحديث» Dic Modern في كل من عام 1888 و1890 (73). أما كارل فايتبرخت فيفضل الفصل بين Klassisch åKlassizistisch في كتابه على هذا الجانب من فايمار: كتاب عن غوته (1895) لأن Klassizismus جنحت بعبقرية غوته عن مسارها الصحيح (74). وقد استخدم أوتو هارناك الاصطلاح في عنوان كتابه الحياة الفنية الألمانية في عصر الكلاسيكية (فايمار، 1896) بل لقد استخدمه أدولف بارتلز، ذلك المؤرخ الأدبي المتعصب للعنصر التيوتوني، وذلك عام 1906 في فصل من فصول كتابه المرجع في تاريخ الأدب الألماني (75). وحلت الكلمة الجديدة في الطرف الآخر من المطياف الثقافي الألماني عند فريدرخ غندلف، تلميذ شتفان غيورغه، محل كلمة Classicism الأقدم. فقد حمل الفصل الأخير من كتاب شكسبير والروح الألمانية (1911) عنوان (76)Klassik und Romantik. وهناك في كتابه غوته (1916) تعريف للفرق بينهما، وهو أن «الـ Klassizismus تختلف عن الـ Klassik الساذجة بكونها تدرك ماذا تفعل»(77). وفي عام 1922

استعمل فرتس شترخ الكلمة في عنوان كتابه الكلاسيكية والرومانسية في ألمانيا: أو الكمال واللانهائية (ميونخ، 1922)، وهو يضم أوسع التايبولوجيات الألمانية أثرا، وبطبق مبادئ فلفلن في تاريخ الفن على الأدب. وصارت الكلمة بعد ذلك شائعة جدا. وهناك أطروحة كتبها ألكساندر هويسلر، تلميذ فرتس شترخ عنوانها[78] Klassik and Klassizismus (1952) in der deutschen Literatur) تفصل الفرق بين الكلمتين بدون الإحساس بأن الفرق جديد. ويربط هويسلر الكلاسيكية classicism بغوتشد ويوهان إلايس شليغل وKlassik بغوته وشلر. لكن انتصار الكلمة الجديدة لم يكن في البداية شاملا فقد ظل أوسكار فالتسل عام 1922 يتحدث عن الـKlassizismus كلما أشار إلى غوته [79]. ولا يبدو في تقرير كتبه بول ميركر عن وضع البحث الأدبي في العام نفسه أنه كان يعرف الكلمة الجديدة[80]، ويقول فرانتس شلتس في بحث يعود لعام 1928 صراحة إنه لا يحبذ استعمال الصيغة الجديدة. يقول: «تعودنا مؤخرا-بتأثير فرتس شترخ فيما يبدو-على الفصل بين Klassizismus AKlassik. إذ تبدو Klassizismus وكأنها تشير إلى المحاولات الأقدم لتقليد القدماء بينما تفهم Klassik على أنها نقيض الـ Romantik في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، أي أنها الفكر والنظرية والممارسة الشعرية التي تمثلت بكل من غوته وشلر. أما أنا فأحبذ الإبقاء على المفهوم القديم، وأن أطلق اسم Klassizismus على الحركة» التي بدأت بفنكلمان وانتهت بهيغل [81]. لكن شلتس نفسه خضع للاتجاه الجديد فكتب مجلدين فيما بعد عنوانهما كلاسيكية الألمان ورومانسيتهم (1935- 1945)[82].

من الممكن تفسير نجاح الاصطلاح الجديد، فالكلاسيكية التي تشبه الكلاسيكية الفرنسية، أو كلاسيكية الفنون التشكيلية في نهاية القرن الثامن عشر ليست مناسبة كثيرا لغالبية كتابات غوته وشلر إذا استثنينا تيك المرحلتين من حياتهما اللتين حاولا فيها عن وعي تقليد القدماء-أي عندما كتب شلر آلهة الإغريق عام (1788)، وكتب أفكاره الخاصة بالكلاسيكية Classizitat في رسالة وجهها إلى كورنر بخصوص ملحمة كان ينوي كتابتها عن فريدريك الأكبر[83]، وعندما كتب غوته إفيغني في تورس وذهب إلى إيطاليا وكتب هناك مراثيه الرومانية، والقطعة الناقصة أخيل، والقصيدة الروائية هرمان ودوروتيا ودعا في الفنون التشكيلية إلى إثبات الكلاسيكية

المتصلبة في الأشكال والمضامين. لكن الكلاسيكية كلمة لا تناسب غويتس فون برلخنغن ولا فرتر ولا الديوان الشرقي الغربي ولا فاوست، وهي حتما لا تناسب اللصوص «لشلر» ولا معسكر فالنشتاين ولا فتاة أورليانز التي أعطاها شلر نفسه العنوان الفرعي «مأساة رومانسية». واستعادت كلمة Klassik معناها القديم الذي يدل على المعيار أو المثال بينما اختفى الارتباط الأسلوبي بالقدماء إخفاء يكاد يكون تاما. وصارت تعني شيئا شبيها ب «عصر غوته» أو ب «الحركة الألمانية»، Deutsche [84]Bewegung ، ذلك الاصطلاح الذي يفصل الأعمال الكلاسيكية الألمانية عن الكلاسيكية العالمية ويناهض الميل العربي لتسمية كل من غوته وشلر رومانسيين.

هناك في الأدب الألماني، كما في الأدب الفرنسي، شيء لم يفحص بعد باستقصاء، ألا وهو العملية التي تحول كتاب القرن الثامن عشر العظام من خلالها إلى كلاسيكيين Klassiker وتحولت فيها فترة فايمار إلى عصر كلاسيكي. ولا يزال الألمان يصفون ستة من كتابهم بأنهم Klassiker، وهؤلاء الستة هم كلوبشتوك، ولسنغ، وفيلاند، و هيردر، وغوته، وشلر[85]. وهذه مجموعة بالغة التباين يبدو كلوبشتوك من بينها أقرب إلى ما يمكن أن ندعوه فترة الإرهاص بالرومانسية، أو فترة العاطفية المفرطة. ورغم أن لسنغ هاجم مفاهيم التراجيديا الفرنسية إلا أنه يبدو لنا كلاسيكيا عقلانيا يقدس أرسطو. أما فيلامد فيبدو لنا رجلا من رجال عصر التنوير نحس أن فنه أقرب إلى فن الروكوكو، بينما يبدو لنا هيردر أقرب إلى فترة الإرهاص بالرومانسية بما يتصف به من لا عقلانية. فكيف ندعو كاتبا كهيردر الذي صاح عام 1767 :«يا لتلك الكلمة اللعينة-الكلاسيكية»[86]، والذي هاجم غوته وشلر لأنهما انقلبا إلى الكلاسيكية واعتبر ذلك خيانة لتعاليمه-كيف ندعو كاتبا كذلك كلاسيكيا؟

لكن غوته وشلر لم يدعوا نفسيهما كلاسيكيين، وكان شعورهما نحو قضية إرساء دعائم الأدب الكلاسيكي شعورا غامضا معقدا. فقد قال غوته عام 1795 في مقالة مدهشة عنوانها «الثورية الأدبية» Literarischer Sanaculottismus إنه ليس، من بين الكتاب الألمان، من يدعو نفسه كلاسيكيا، وإنه لا يرغب «بالثورات التي قد تعد للأعمال الكلاسيكية في ألمانيا»[87]. وقد كتبت المقالة تلك قبل أن تنهي الثورة الفرنسية مسيرتها. وكان غوته

يخشى مخاطر المركزية وإلغاء الدويلات الألمانية الصغيرة التي ارتبط بإحداها ارتباطا وثيقا، ذلك لأن الكلاسيكية عنت له نوعا من الكتابة التي تعبر عن وحدة الأمة. ولم يستعمل غوته الاصطلاح بكثرة إلا بعد أن أثار الأخوان شليغل الجدل الكبير [بين الرومانسية والكلاسيكية]، إما منكرا الفرق بينهما ومتشبثا بمعنى الجودة القديم وإما معبرا عن انحيازه ضد الرومانسيين. وقد ورد في رسالة كتبت عام 1804 أن غوته رفض التمييز بين الرومانسي والكلاسيكي لأن «كل ما هو جيد كلاسيكي بطبيعته»[88]. ولكن غوته في عام 1829 قال قوله الشهير: «أدعو الكلاسيكي سليما والرومانسي مريضا»[89]. لكن علينا أن نتذكر السياق التاريخي: فقد كان منزعجا من الأشكال المتطرفة التي اتخذتها كتابات زاكرايس فيرنر و ي. ت. أ. هوفمان، ولم تعجبه الرواية الفرنسية المحمومة الجديدة roman frenetique ودعا فيما بعد رواية هوغو كاتدرائية نوتردام «أسوأ كتاب كتب على الإطلاق»[90]. كان غوته قد نسي المعنى الأصلي الأوسع للتمييز بين الكلاسيكية والرومانسية، إلا أنه ادعى خاطئا في حديث له مع إكرمان عام 1830 أن الأخوين شليغل لم يفعلا أكثر من إعادة تسمية الفرق الذي أقامه شلر بين المطبوع والمصنوع [91]. غير أن غوته ظل دائما يقول إنه فوق مستوى المعركة، فقد قصد في هلنا، وخاصة في شخصية يوفوريون،«أن يوفق بين الشكلين الشعريين»[92].

كان غوته إبان حياته يتحول بسرعة إلى «الكلاسيكي الألماني» أو أحد كلاسيكيين اثنين، مع أنه نظر إلى الجدل الدائر عن بعد. لكن لا يزال الكثيرون يجهلون أن غوته قد أفل نجمه بعد النجاح العالمي لرواية فرتر، وأنه ما عاد للتطوع في الأدب الألماني إلا بعد نجاح هرمان ودوروتيا (1797)، وبعد الأثر الذي خلفته الشذور الهجائية التي كتبها بالتعاون مع شلر. لكن غوته كان له أعداء كثيرون حتى في أواخر القرن الثامن عشر، منهم المسيحيون العاديون الذين ساورتهم الشكوك بأنه ملحد وثني، ومنهم المتحمسون لعصر التنوير من المؤمنين بمذهب النفعية الذين رأوا فيه ميلا مفرطا للنواحي الإستطيقية، واللاعقلانيون المتطرفون الذين وصموه بالبرود وبالميل نحو الكلاسيكية وتحكيم العقل والحكمة المستمدة من التجارب الحياتية اليومية[93]، ولم ترس دعائم الشهرة التي حازها غوته إلا على

أيدي الأخوين شليغل اللذين فضلاه على شلر دون أن يعتبرا أيا من شلر أو غوته كاتبا كلاسيكيا. وقد عبر فريدرخ شليغل منذ عام 1800 عن أمله في أن يتمكن غوته من تحقيق مهمة «التوفيق بين الكلاسيكية والرومانسية»[94]، بينما بحث أوغوست فلهلم شليغل أعمال غوته في محاضراته الدرامية (1811 - 1859) مع بقية الأعمال المسرحية الرومانسية التي كتبت عقب وفاة شيكسبير.

لا نعرف كيف غدا كل من غوته وشلر ممثلي الكلاسيكية الألمانية إلا بشكل عام جدا. ولا شك في أن الادعاء بعظمة غوته الخارقة ظهرت في وقت مبكر جدا: فقد دعا فريدرخ شليغل عام 1798[95] مثلا كلا من غوته ودانتي وشكسبير «النغم الثلاثي العظيم» في الشعر الحديث ووضع رواية فلهلم مايستر مع فلسفة فخته والثورة الفرنسية باعتبارها الأحداث المصيرية في عصره[96]. كما يظهر كل من غوته وشكسبير وثربانتس ودانتي في تسربينو للدفغ تيك (1799) باعتبارهم «المقدسين الأربعة» في جنة الشعر[97]. وقد وجدت في كتاب بقلم ك. أ. شالر يعود لسنة 1812 أن غوته يدعي «باعتراف الجميع رأس شعراء ألمانيا في هذا العصر لا ينازعه منازع في بقية الشعوب الأوروبية»[98]. وكلنا نعرف عن إهداء بايرون مسرحيته ساردنابالس إهداء العبد لسيده في الأدب رغم أن بايرون الذي لم يكن يعرف الألمانية ما كان قادرا على تكوين فكرة كافية عن عظمة غوته[99]، كما نعرف عن ذلك السيل الذي لا ينقطع من الزوار المعجبين في سني غوته الأخيرة. ولم يأت هؤلاء من ألمانيا فقط، بل ضموا أشخاصا مثل المدام دي ستال وبنجامين كونستان وجان جاك أمبير وثاكري ومسكيفج وايهلنشلاغر وكولار وكثير غيرهم[100].

ويبدو أن كتابات غوته قد دخلت المدارس الألمانية في وقت مبكر جدا[101]. ولكن استعمال هذه الكتابات للقراءة في المدارس ما هو إلا مظهر من مظاهر النجاح الشعبي، والنجاح في المسرح، وفوق كل شيء النجاح لدى السلطات التي وجهت النظم التربوية في بروسيا وغيرها من الدويلات الألمانية. ولا شك في أن الدور الذي لعبه فلهلم فون همبولت وغيره من مؤسسي المدارس الثانوية الألمانية ذات الميول الكلاسيكية Gymnasium اكتسب أهميته القصوى بسبب التحالف بين مثال الثقافة اليونانية Paideia وكلاسيكية

غوته وشلر التعليمية، أو التي أمكن استغلالها في التعليم. أما الميل الذب نراه في القرن العشرين للفصل بين غوته وشلر وبين الكلاسيكية فما هو إلا مظهر من مظاهر انحطاط المدارس الثانوية الكلاسيكية ومثال الثقافة الحرة برمته، ذلك المثال الذي صاغه في إنكلترة أيضا ماثيو ارنولد متخذا من غوته مصدرا جزئيا لأفكاره. وليس هناك أفضل من الإشارة إلى الدور الذي لعبه كتاب بتينا فون أرنيم مراسلات غوته مع طفله (1835) وكتاب إكرمان أحاديث مع غوته (1835) في تشكيل صورة غوته كشخصية أولمبية بالرغم من الانتقادات السياسية واللبرالية التي شنتها الشبيبة الألمانية وبالرغم من محاولة هاينه لنسبة غوته إلى «فترة فنية» ماضية. وقد تدعمت مكانة غوته باعتباره علم الكلاسيكية الألمانية بعد وفاته رغم الهبوط المؤقت الذي لحق بها فيما يبدو في الأربعينات والخمسينات، بالمقارنة مع مكانة شلر على الأقل. ومع ذلك ظلت كتب التاريخ الأدبي لا تعتبر غوته وشلر علمي الكلاسيكية الألمانية، أو ممثلي الكلاسيكية لوقت طويل. ففي كتاب فرانتس هورن تاريخ ونقد للشعر والبلاغة الألمانية (1805) على سبيل المثال، وهو المرجع الذي استخدمه كارلايل، لا نسمع إلا عن عصر كلوبشتوك ولسنغ وغوته [102]. ولم يكن اصطلاح الكلاسيكية في الجزء الأول من القرن التاسع عشر برمته، وهو الجزء الذي سادته النظريات والميول الرومانسية، اصطلاحا يستخدم للمديح. ففي عام 1800 عبر فريدرخ شليغل عن احتقاره «لمن يدعون بالشعراء الكلاسيكيين الإنكليز، أمثال بوب ودرايدن ومن لف لفهما» [103] كما عالجت سلسلتا محاضرات أوغوست فلهلم شليغل التي ألقاها في كل من برلين وفينا كل أشكال الكلاسيكية-الفرنسية منها والإنكليزية والألمانية-معالجة اتسمت بالقسوة. وتفادت أوسع التواريخ الأدبية أثرا مصطلح الكلاسيكية ومشتقاته. فهدا غرفينس لا يثير في كتابه تاريخ الأدب القومي الشعري عند الألمان (5 أجزاء، 1835-1842) إلى أي من غوته أو شلر باعتبارهما كلاسيكيين رغم أنه وصف مجلة شلر Die Horen مرة بأنها المجلة التي ثبتت قواعد الأسلوب والذوق بحيث مهدت الطريق للفترة الكلاسيكية في اللغة الألمانية لكي تبدأ. لكن غرفينس كثيرا ما يشير إلى فاوست بصيغتها التي اتخذتها في طبعة 1808 باعتبارها تضع غوته «في طليعة الاتجاهات الرومانسية» [104]. كما أن فلمار الذي كتب تاريخا ناجحا

جدا للأدب القومي الألماني (1857) دعا غوته (أعظم عبقري في عصرنا الحديث «وأشار إلى عصره بوصفه» الفترة الثانية من فترات ازدهار الأدب الألماني «[105]، ولكنه لم يستخدم كلمة الكلاسيكية قط. وفي كتاب منسي قيم يتناول التراث الكلاسيكي كتبه كارل ليو كوليفيس Cholevius عنوانه تاريخ الشعر الألماني طبقا للعناصر القديمة (جزءان، 1856)، نجد أن الكاتب يصف غوته وشلر باعتبارهما «حققا وحدة العنصرين الرومانسي والقديم» رغم أن كوليفيس يتكلم عن المراثي الرومانية باعتبارها كتبت في الفترة الكلاسيكية من حياة غوته [106]. ولم تشع كلمة Klassizismus على حد علمي إلا في كتاب هرمان هتنر التاريخ الأدبي للقرن الثامن عشر (6 أجزاء، 1856- 1870). غير أن هتنر يحتفظ بالكلمة للفرنسيين الذين يدعي أن غوته وشلر «انتصرا عليهم». ويشير هتنر في الأجزاء الأخيرة من تاريخه العظيم إلى «العصر الكلاسيكي في الأدب الألماني»-لكن ذلك كان في عام 1870[107].

أما قبل ذلك فقد كان رودولف فون غوتشال في كتابه الواسع الانتشار الأدب القومي الألماني في القرن التاسع عشر (1854) قد أشار إلى كل من غوته وشلر باستمرار باعتبارهما العلمين الكلاسيكيين [108](die Klassiker). ولا شك في أن ذلك صار هو العرف الشائع، وهو العرف الذي ترسخت دعائمه عندما ألغيت الإمتيازات التي تحمي حقوق إعادة طبع أعمال غوته وشلر وبدأ نشر الأعمال الكلاسيكية Klassikerausgaben بالانتشار[109] وصارت الطبقات الألمانية الوسطى تقتني المجموعات الكاملة من أعمال الكتاب العظام ومن هم أقل منهم شأنا. وعندما تأسست الإمبراطورية أصبحت أعمال غوته وشلر بمثابة الميثاق الذي يحمي الوطن-أصبحت تراثا ثقافيا يحيطه إجلال يبلغ حد التقديس الخرافي. ويعتبر تأسيس جمعية غوته (1885)[110] واكتمال طبعة فايمار التي امتد بها الزمن من أعمال غوته الكاملة، وما رافقها من ظهور المهنة الجديدة، مهنة التخصص بالبحوث المتعلقة بغوته علائم على هذا النصر. لكننا لا نزال نلحظ التردد نفسه الذي لاحظناه في كل من فرنسا وانكلترة فيما يتعلق بالمصطلحات: فقد تحدث أ. كون في كتاب تطور شلر الفكري (1863) مثلا عن «عصر الكلاسيكية» Classizitat في أدبنا[111] وهي الكلمة التي فضلها الناقد الدانماركي غيورغ براندز في كتابه التيارات الرئيسة في أدب القرن التاسع

عشر[112] كما كان هناك من تمسك بكلمة classicism، ومنهم يوليان شمت الذي يتحدث عن ابتعاد الأخوين شليغل عن ال[113](Klassizismus) ولكن الكتاب المعتمد لفلهلم شيرر تاريخ الأدب الألماني (1883) لا يذكر كلمة classicism إلا في ثبت المحتويات، بينما يتحدث المتن عن ال classische mode. وأعتقد أن شيرر لا يشير «إلى فترتنا الكلاسيكية المعاصرة» إلا مرة واحدة[114]. وهذا يرينا كيف حصل عدم الارتياح لكلمة classicism وكيف حلت محلها كلمة Klassik. ففي الجو الذي ساد ألمانيا خلال العقود الثمانية الأخيرة زاد التركيز على الروح التيوتونية والرومانسية في علمي الكلاسيكية الألمانية باعتبارهما كنزين وطنيين بينما تشبثت بهما كلمة classics بمعنى يكاد يكون بكوكيا[*4].

من الواضح إذن أن اصطلاح الكلاسيكية classicism اصطلاح من مبتكرات القرن التاسع عشر. وقد ظهر لأول مرة في إيطاليا عام 1818 فألمانيا عام 1820، ففرنسا عام 1822، فروسيا عام 1830، فإنكلترة عام 1836. وفي سنة 1887 طردت كلمة Klassik في ألمانيا (وهي الكلمة التي وضعها فريدرخ شليغل عام 1797) كلمة Klassizismus. ولا شك في أن ثمة بين الكلمتين شيئا مشتركا: فكلاهما تشيران إلى الجودة والموثوقية وإلى العلاقة بالعصور القديمة. ولكن كلمة الكلاسيكية classicism في الأقطار التي تناولناها بالبحث تشير إلى ثلاثة كيانات مستقلة من الأدب: الأدب الفرنسي في القرن السابع عشر، والأدب الإنكليزي في أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر، والأدب الألماني في السنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر. وهذه الآداب تختلف اختلافا واسعا في مادتها وشكلها وفي حقها من الموثوقية والعظمة. وحتى في علاقتها بالعصور القديمة. والوصف الوافي لهذه الفروق يتطلب كتابة التاريخ الأدبي لهذه الأقطار الثلاثة على مدى قرنين من الزمان. أما هنا فسأكتفي بالقول إن الكلاسيكيتين الفرنسية والألمانية قد احتفظتا بموثوقية لا وجود لها في الكلاسيكية الإنكليزية رغم المحاولات التي جرت لإعادة اعتبارهما في المكان الطبيعي الذي تحتلانه، ورغم الاهتمام المتزايد بكتاب الفترة العظام، وخاصة بوب وسويفت، وهو الاهتمام الذي يستحقانه. ويبدو لي أن ت. س. إليوت محق حين يقول: «ليس في الإنكليزية عصر كلاسيكي، أو شاعر

كلاسيكي» رغم أنه يذكرنا بأننا «ما لم نستمتع بأعمال بوب فإننا لن نفهم الشعر الإنكليزي فهما كاملا»[115]. كذلك أكتفي بالإشارة إلى أن الكلاسيكيتين الفرنسية والإنكليزية أقرب إلى الأصول اللاتينية من الكلاسيكية الألمانية التي هي أقرب إلى الأصول اليونانية بشكل واع لا جدال فيه. وإذا ما استخدمنا في تاريخنا للأساليب الأدبية مقاييس التاريخ الفنية قلنا إن الكلاسيكية الفرنسية في القرن السابع عشر تنتمي إلى أسلوب الباروك بشكل واضح-باروك هادئ خافت كما بين ليو شبتزر في مقالة بديعة له[116]- بينما تبدو الكلاسيكية الإنكليزية شديدة الصلة بعصر التنوير، وبالحكمة المستمدة من الخبرة اليومية وبالواقعية، رغم ما يبدو عليها أحيانا من سمات تربطها بالروكوكو. وهذا يصح على قصيدة اغتصاب خصلة الشعر لبوب على الأقل[117]. أما الكلاسيكية الألمانية-حتى في عهدها النيوكلاسيكي الواعي للذات-فتبدو لنا رومانسية، وربما غلبت عليها مسحة الحنين إلى الماضي والطوباوية، مثلما كانت الكلاسيكية المعاصرة لها في غير ألمانيا من البلاد. فالنغمة الرثائية بارزة عند شنييه Chenier، كما أن الرسامين والنحاتين الذين نادوا بالعودة إلى الأصول القديمة أمثال دافيد وكانوفا وثوروالدسن تبدو عليهم مسحة عاطفية واضحة. وليس حلم العصر الذهبي ببعيد[118]. لقد كان أسلوب نابليون الإمبراطوري كلاسيكيا، لكن نابليون كان يحمل آلام فرتر وملحمة أشن معه.

إن التفرعات التي يفضي إليها موضوع بحثي هذا لا نهاية لها. وأنا لم أكد ألمس السطح، ولا شك في أن بعض التفاصيل والتواريخ التي ذكرتها تحتاج إلى تصحيح. ولكنني لا أنظر إلى الموضوع باعتباره إسهاما في البحث المعجمي، أو في تاريخ المصطلحات. لقد اتبعت مثال المرحوم ليو شبتزر في هذا المجال. ولعل أفضل ما يذكر به شبتزر دراساته الأسلوبية واستقصاءاته لأصول الاصطلاحات. لكنه كان أيضا من أساتذة ما دعاه بعلم الدلالة التاريخي. فأبحاثه التي يضمها كتاب الأفكار الكلاسيكية والمسيحية المتعلقة بالوفاق العالمي وبحثه المعنون: البيئة والخلفية[119] ترينا كيف يسلط الضوء على بعض المصطلحات الأساسية في حضارتنا، ويكتب تاريخا للكلمة ضمن تاريخ عام للفكر، ويربط الدراسة المعجمية بتاريخ الأفكار. وهذا أيضا هو ما طمح إليه هذا البحث، وهو بحث أرغب في أن

ينظر إليه باعتباره بحثا يوازي أبحاثي الأخرى التي كتبتها سابقا حول مفاهيم الباروك والرومانسية والواقعية ويتممها. وما أسعى إليه في نهاية المطاف هو التوصل إلى تاريخ انقسام الأدب إلى فترات، وهو المفهوم الأساسي الذي ينبثق عن مشروعي القديم، ألا وهو تاريخ التاريخ الأدبي والبحث الأدبي ضمن تاريخ للنقد الحديث [120].

# هوامش الفصل السابع

(1) أشير إلى كتاب شرارد فاينز: مسار الكلاسيكية الإنكليزية (لندن، 1930)، Sherard Vines, The Course of Englisch Classicism ومقالة لويس آي. بردفولد: «الاتجاه نحو الأفلاطونية في الإستطيقا النيوكلاسيكية»، «L.I.Bredvold The Tendency toward Platonism in Neo-Classical Esthetics»، مجلة التاريخ الأدبي الإنكليزي 1(1934)، ص91-119، ELH: A Journal of English Literary History)، ودونلد ف. بوند: «الخشية من الخيال في النيوكلاسيكية الإنكليزية». D.F.Bond, Distrust of Imagination in English Neoclassicism الفصلية الفلولوجية، Philologic (1935)14 al Quarterly، ص54- 69، وإلى الفصول التي كتبها جورج شربرن من كتاب تاريخ إنكلترة الأدبي الذي حرره ألبرت سي. بو (نيويورك، 1948)، Albert C. Baugh, A Literary History of England ص699 وما بعدها، 967 وما بعدها. [كلام ولك هنا يفتقر إلى الدقة، فالعنوانان اللذان أشار إليهما المؤلف في المتن هما في الواقع عنوانان للقسمين الأول والثالث من الجزء الثاني، وكل قسم يضم عدة فصول.-المترجم.].

(2) أنظر المقالة المعنونة «جون درايدن» (1828)» John Dryden التي أعيد نشرها في متفرقات (نيويورك، 1880)، 1/145 ,. T.B. Macaulay, Miscellaneous Works أما تعبير «المدرسة الفرنسية» «French School» فتجده مثلا في مجلة إدنبره، Edinburgh Review، 207 (تموز، 1828)، ص21 حيث كان مكولي يراجع طبعة بل لأعمال درايدن وطبعة سكوت لها، وقد أشار للتعبير كما لو أنه هو التعبير المعتاد.

(3) الرسالة مقتبسة في كتاب جون فوستر: و. س. لاندر (جزءان، لندن، 1869)، 2/298. John Foster W.S. Landor.

(4) الرسامون الحديثون Modern Painters ج1، الأعمال Works، تحقيق كك-ودربرن (39 جزءا، لندن، 1902- 1912 , 3/230.

(5) في حول التراث الكلاسيكي، ج1، القسم2، تحقيق ر. ه. سوبر on the Classical Tradition,ed.R.H. Super (آن آربر، مشغن، 1960)، ص38.

(6) (جزءان، لندن 1876)، 2/355. Leslie Stephen, History of En glish Thought in the Eighteenth-Century.

(7) لندن، 1889، ص374. يرد الاصطلاح في ص61 أيضا W.J.Courthope, Life of Alexander Pope.

(8) الرسامون الحديثون Modern Painters ج1، الأعمال Works، تحقيق كك-ودربرن، 3/230.

(9) الرسامون الحديثون Modern Painters ج3، في الأعمال Works،

(10) مقالات أدبية 4 Literary Essays (بوسطن،1891)، ص8.

(11) بوسطن، 1885،-Thomas Sergeant Perry, From Opitz to Lessing A Study of Pseudo-Classicism in Literature.

(12) تاريخ الفكر الإنكليزي في القرن الثامن عشر، 2/357. History of English Thoyght in the Eighteenth Century.

(13)المدرستان الكلاسيكية والرومانسية في الأدب الإنكليزي»،The Classical and Romantic Schools

The Afternoon Lec turesفي محاضرات ما بعد الظهر حول الأدب الإنكليزيof English Literature
لندنon English Literature، 1863، ص44, 63،.72

(14) «تبلور المذهب النيوكلاسيكي».-The Crystallising of the Neo Classic Creed في تاريخ النقد الحديث (3 أجزاء، إدنبره، 1902)، 2/240 وما بعدها. A.History of Criticism by George Sainsbury.

(15) مقالات نقدية ومتفرقة، الطبعة المئوية، (5 أجزاء، لندن، 1899)، 172 /2 ,Theomas Carlyle. Critical and Miscellaneous Essays.

(16) الثورة الفرنسية Carlyle, French Revolution الطبعة المئوية، (3 أجزاء، لندن، 1899)، 3/215.

(17) «أرمان كاريل» J.S.Mill, Armand Carrel, in في بحوث ومناقشات Dissertations and Discussions (ط2، جزءان، لندن، 1876)، 1/233.

(18) محاضرات ومقالات في النقد، تحقيق ر. هـ. سوبر (آن آربر، 1962) ص122. Lectures and Essays in Criticism,ed.R.H. Super

(19) تقديرات (لندن، 1924)، ص245., Walter Pater Appreciations

(20) «و. س. لاندر» W.S.Landor «، في دراسات في الأدب 1789- 1877 (لندن، 1878)، ص182. Edward Dowaen, Studies in. 1877- 1789 Literature

(21) لندن، 1898، ص214, 215.-Edmond Gosse, Modern En glish Literature

(22) إدنبره، 1899،ص265- 266. Oliver Elton, The Augustan Ages.

(23) إدنبره، 1906، ص376- 377. Herbert Grierson, The First Half of the Seventeenth Century

(24) أعيد نشر البحث في مفاهيم نقدية (نيوهيفن، 1963)، ص 152- Concepts of Criticism [وأنظر ترجمة هذا الكتاب].

(25) «الأعمال المسرحية لجون فورد (1811)» The « Dramatic Works John (1811) Francis Jeffrey Ford في مساهمات في مجلة إدنبره (3 أجزاء، لندن، 1844)،-2 / 292. Contributions to the Edinburgh Review.

(26) «الرسالة الأولى من الكتاب الثاني من هوراس»، البيتان 263-264 «The First Epistle of the Second Book of Horace في قصائد في محاكاة هوراس، تحقيق جون بت (لندن، 1939)، ص217.- Imitations of Horace,ed J. Butt

(27) الكتابات المجموعة Collected Writings,edD. Masson تحقيق د. ميسن (14 جزءا، لندن، 1896)، 11/61.

(28) (ط2, 5 أجزاء، باريس، 1866)، 3/216., Hippolyte Taine Histoire de la Litterature anglaise

(29) أوستن، تكسس، 1956. Katherine E. Wheatley, Racine and English Classicism.

(30) عن الطبعة الموسعة: الكلاسيكية الفرنسية (نيويورك، 1942)، ص32. Henri Peyre, Le Classicisme Francais

(31) في الفلولوجيا الحديثة(24 Modern Philology)، 1926 ، ص208 -201

(32) «بن جونسون والمدرسة الكلاسيكية» Felix Scheling Ben Jonson and the Classical School منشورات الرابطة اللغوية الحديثة PMLA، 13 (1898)، ص221-249؛ أعيد نشر المقال في كتاب شكسبير ونصف العلم ص Shakwspeare and ' Demi-Science (فلادلفيا، 1927).

(33) أنظر ج. ي. سبنغارن: «مصادر اكتشافات جونسون»، J.E.Spingarn, The Sources of Jonson's Discoveries الفلولوجيا الحديثة 1905 Modern Philology 2، ص451-460، وطبعة م. كاستيلان من

الكتاب (باريس، 1906). , Timber, or Discoveries ed. M. Castelain

(34) إيدث ج. كيرن: تأثر هاينسيس وفوسيس على النظرية الدرامية الفرنسية Edith G. Kern, The Influence of Heinsius and Vossius upon French Dramatic Theory (بولتمور، 1949).

(35) أ. ف. ب. كلارك: بوالو والنقاد الكلاسيكيون الفرنسيون في إنكلترة A.B.F.Clark, Boileau and The French Classical Critics in England (باريس، 1925).

(36) الليالي 19 Noctes، 8, 15.

(37) عن إدموند هيغويه: قاموس اللغة الفرنسية في القرن السادس عشر، 2/308، Edmond Huguet, Dictionnaire de la Langue Francaise du Seizieme siecle أو سيبيليه: فن الشعر Sebillet, Art Poetigue (باريس، 1910)، الفصل الثالث، ص26.

(38) أنظر الحاشية 26 أعلاه، ص199. وقد م عاد بوب صياغة البيت التالي لهوراس: Est Vetus atque probus, centum qui perficit annos

(39) هذا كلام اقتبسه ج. سي. ماكسويل في ملاحظات واستفسارات J.C.Maxwell in Notes Queries.، 10 (حزيران، 1963)، ص220. عن مقدمة طبعة بوب لأعمال شكسبير، 7/7 من صفحات التقديم.

(40) تحقيق ليفيه (جزءان، باريس، 1858)، 2/47. D'Olivet, Histoire de L'Academie,ed. Livet

(41) فولتير: المراسلات Correspondence,e. T. Bestermann تحقيق ت. بسترمان(جنيف، 1959)، 40/275. وانظر أيضا الرسالة الموجهة إلى سي. ب. دوكلو، ص 274. كتبت الرسالتان في 10 نيسان 1761.

(42) تحقيق رنيه غروس (باريس، 1947)، 2/129. Voltaire, Siecle de Louis XIV,ed. Rene Groos

(43) «مفهوم الرومانسية The Concept of Romanticism في كتابي مفاهيم نقدية Concepts of Criticism، ص128-198، [والترجمة الحالية]، وكتابي تاريخ النقد الحديث A History of Modern Criticism 4أجزاء، نيوهيفن، 1955)، 2/12- 14, 110- 111, 226

(44) طبع كتاب المدام دي ستال حول ألمانيا Madame de Stael, De L'Allemagne عام 1810، ولكنه منع من قبل نابليون، فظهر بالفرنسية في لندن في تشرين الأول 1813، وأعيدت طباعته في باريس أيار 1814. أما محاضرات شليغل Schlegel's Cours فقد ظهرت في كانون الأول 1813 في باريس بترجمة فرنسية.

(45) الأصل الفرنسي كما ورد في النص مترجما إلى الإنكليزية من قبل المؤلف. [المترجم].

(46) تحقيق إدموند إغلي وبيير مارتينو في الجزء الخاص بالسنوات 1813- 1816 Le Debat Romantique, ed. Edmond Eggli and Pierre Martino (باريس، 1933)،1/445, 472- 473.

(47) «من قواعد البحث» Del Criterio ne' discorsi في جيوفاني بيرشت: الأعمال Opere (جزءان، باري، 1912)، 2/65 حاشية. لا يوجد هذا الكلام في مجموعة بلوريني.

(48) بحوث ومجادلات حول الرومانسية، تحقيق إغديو بلوريني (جزءان، باري، 1943)،. Discussioni e Polemiche sul romanticismo,ed 436/1 Egidio Bellorini.

(49) راسين وشكسبير Stendhal, Racine et Shakespeare (باريس، 1905)، ص32- 33.

(50) كرستيان أ. ي، جنسن: تطور الرومانسية: سنة 1826 (جنيف، 1959)،- Christian A.E. Jensen, L'Evolution du Eoman 1826 tisme, L'Annee ص50, 120.

(51) شانفليري الواقعية Champfleury, Le Realisme (باريس، 1857)، المقدمة.

(52) قاموس اللغة الإيطالية (7 أجزاء، ط جديدة، تورينو، 1915)، 2/1465. Dizionario della Linguq

. italiana

(53) الأعمال الكاملة، الطبعة التذكارية (40 جزءا، شتتغارت، 1902 , 1957)، 37/118 Samtliche Werke, Jubilaumsausgabe . لاحظ أن النص (الذي بقي غير مصحح في الطبعة المحققة) يتكلم عن الـ «Romantizismus und Kritizismus» بوصفهما «طائفتين لا يمكن التوفيق بينهما . [يقصد أن كلمة Kritizismus وردت خطأ بدل Kalassizismus].

(54) في مراجعته لكاريليا Kareliya، أنظر يوشكين حول الأدب Pushkin o áLiterature,ed.N.V. Bogoslovsky، تحقيق ن. ف. بوغوسلوفسكي (موسكو. 1934).

(55) أونيغن Onegin، القسم 7، المقطع 55، البيت 13 .

(56) قاموس نقدي اشتقاقي للغة الكاستيلية [أي الإسبانية الحديثة المعتمدة]، Diccionario critico etimologico de la lenqua castellana (1954، 1/817 .

(57) مجلة فينا Revue de Vienne، 3 (1840)، ص490. عن كاميل لاتريل: نهاية المسرح الرومانسي وفرانسوا بونسار, Camille Latreille La Fin du Theatre romantique et Francois Ponsard (باريس، 1899)، ص302 حاشية.

(58) «حول أغنس دي ميراني» في الأعمال الكاملة (باريس، 1876)، ص356 . A.Propos d'Agnes de Meraine, «in Oeuvres» Completes

(59) أحاديث الإثنين (16 جزءا، باريس، 1945)، 3/38- 55 . Causeries du Lundi

(60) الفصل الثاني من الكتاب الثالث، في العهد القديم [ما قبل الثورة] Ancien Regime)16 جزءا، باريس، 1947)، 1/288 وما بعدها .

(61) «كلاسيكيون ورومانسيون» «Classiques et Romantiques» في دراسات نقدية في تاريخ الأدب الفرنسي (8 أجزاء، باريس، 1890)، Etudes critiques sur l'histoire de la litterature francaise 3/293، 299 , 315 , 319 , 320 , 321 , 325 .

(62) «رومانسية الكلاسيكيين» «Le Romantisme des Classiques» في المعاصرون Les Contemporaines، السلسلة الثامنة (باريس، 1918)، ص 159-175 .

(63) المجلة الجديدة 1890(64 La Nouvelle Revue)، ص333-346 , 528 -547 .

(64) باريس، 1894، وفي ط1912 يرد الاقتباس على ص391 . Gustave Lansonn Histoire de la Litterature Francaise

(65) قارن «راسين والمناهضون للرومانسية» Racine and the Anti-Romantics (أصلا في مجلة الأمة The Nation في تشرين الثاني 1909)، ثم أعيدت طباعتها في الشخصية الإسبانية ومقالات أخرى The Spabnish Character and Other Essays، 1940، بوسطن، ص90، وأنظر ماركس سلدن غولدمن الذي يورد آراء بابت عام 1923 في كتاب إرفنغ بابت: الرجل والمعتم، تحرير ف. مانشستر وو. شبرد (نيويورك، 1941)، ص235 . F.Manchester abd O. Shepard eds., Irving Babbitt: Man and Teacher

(66) أنظر المجلة الفرنسية الجديدة 9 (تشرين الثاني، 1923)، ص619- 625 . Nouvelle Revue francaise

(67) في تأملات Speculations. تحرير هربرت ريد (لندن، 1924، ص113- 140 .

(68) لندن، 1945، ص8 , 31؟ T.S.Eliot, What is a Clasic

(69) فريدرخ كاينتس؛ «الكلاسيكية والرومانسية»، Friedich Kainz «Klassik und Romantik» في كتاب ف. موررروف. شتروه: أصول الكلمات الألمانية (ط2، برلين، 1959)، 2/3222 . F.Maurer and

F.Stroh, Deutsche Wortgeschichte

(70) التلمذة الفلسفية Philosophische Lehrjahre,ed.E. Behler تحقيق ي. بهلر(١١ جزءا، ميونخ، 1963)، 1/23. والجزء الأول من هذه الطبعة يشكل الجزء 18 من الأعمال الكاملة Samtliche Werke وترد الكلمة مرة واحدة أخرى سنة 1797 في الدفاتر الأدبية، تحقيق د. آيخنز (تورونتو، 1957)، ص76. Literary Notebooks,ed.H. Eichner

(71) لايبتزغ، 1887، ص133 , 52. Otto Harnack, Goethe in der Epoche seiner Vollendung

(72) برلين، 1906، المقدمة Der deutsche Klassizismus im Zeitalter Goethes

(73) يوجين فولف: «أحدث التيارات الأدبية ومبدأ الحداثة»، Eugen Wolff Die Jungste Litteratursromungund das Prinzip der Moderne المجلة الأدبية الشعبية Literarische Volkshefte (1888)، ص44: وقد أعيد طبع هذا المقال في الكتاب الذي حرره إرخ روبرخت بعنوان البيانات الأدبية للمدرسة الطبيعية (شتتغارت، 1962)، ص138.-Erich Ruprecht,ed. Literarische Manifeste des Naturalismus وهاينرخ هارت: «الصراع من أجل الشكل في الشعر المعاصر»، Der»Heinrich Hart, der zeitgenossischen Dichtung«Kampf um die From in في الكتاب النقدي السنوي-Kri 1890(1 tische Jahrbuch)، ص76. وقد أعيد نشر هذا المقال في كتاب روبرخت، ص191.

(74) شتتغارت، 1895، ص35، قارن ص33-34.. Carl Weitbrecht Diesseits von Weimar. Auch ein Buch uber Goethe

(75) لايتزغ، 1906. يستعمل بارتلز كلمة Nachklassik (ما بعد الكلاسيكية) أيضا. Adolf Bartels, Handbuch zur Geschichte der deutschen Literartur

(76) برلين، 1911، ص310 , 321. Friedrich Gundolf Shakespeare und der deutsche Geist

(77) برلين، 1916، ص428. Friedrich Gundolf, Goethe

(78) بيرن، 1952،-Alexander Heussler, Klassik und Klassi zismus in der deutschen Literatur.

(79) «شكلان ألمانيان ممكنان» Zwei Moglichkeiten deutscher Form في حول الحياة الروحية قديما وحديثا (1922)، ص117- 119 , 122- 123 , 130-141.-Oskar Walzel, Vom Geistes Ieben alter und neuew Zeit

(80) تاريخ الأدب الألماني الحديث (شتتغارت، 1922، ص74، وما بعدها. Paul Merker, Neuers deutsche Literaturgeschichte.

(81) «أسطورة الكلاسيكية الألمانية»، Der Mythus des deutschen Klassizismus مجلة التربية الألمانية، 4 (1928)، ص3.-Zeits chrift fur deutsche Bildyug

(82) شتتغارت، 1935 , 1940. Franz Scultz, Klassik und Romantik der Deutschen

(83) رسالة إلى كورنر، 10 آذار 1789، في الرسائل Briefe تحقيق ف. أيوناس (7 أجزاء، شتتغارت، 1893)، 2/252. وأنظر الرسالة السابقة لهذه التي تستعمل كلمة Classizitat، والموجهة إلى فريدرخ شرويدر، 18 كانون الأول 1786، في ن. م. 1/320.

(84) هـ. كورف: روح عصر غوته، . H.Korff, Geist der Goethezeit واصطلاح الحركة الألمانية Deutsche Bewegung هو من وضع هرمان نول. Herman Nohl

(85) أنظر على سبيل المثال فلهلم مونش: «حول مفهوم الكاتب الكلاسيكي». Wilhelm Munch, Uber den Begriff des Klassikers في حول الحياة الثقافية والتربوية الألمانية (برلين، 1912)، ص248. Zum deutschen Kultur-und Bildungsleben.

(86) الأعمال الكاملة, Samtliche Werke تحقيق ب. زوفان (برلين، 1877 وما بعدها)، 1/412.

(87) الأعمال الكاملة الطبعة التذكارية، 139/36-144. Samtliche Werke, Jubilaumsausgatbe.

(88) كتب الرسالة هاينرخ فوس الإبن إلى ب. ر. أبكن بتاريخ 26 كانون الثاني 1804، وروى فيها أن غوته قال: «كل ما هو متميز هو بطبيعة الحال كلاسيكي». في مختارات من أحاديث غوته، تحرير ف. فون بيدرمان (فيسبادن، 1949، ص163.. Goethes Gesprache. Auswahl,ed F. von Biedermann

(89) إلى إكرمان في 2 نيسان 1829، في ج. ب. إكرمان: أحاديث مع غوته، J.P.Eckermann, Gesprache mit Goethe تحقيق هوبن (لايبتزغ، 1948)، ص 263-264.

(90) ن. م.، ص604، 27 حزيران 1831. قارن الرسالة الموجهة إلى تسلتر في 28 حزيران 1831.

(91) ن. م.، 21 آذار1830، ص 322-323.

(92) ن. م.، 16 كانون الأول 1829، ص299.

(93) قارن ألبرت بتكس: الصراع من أجل فايمار الكلاسيكية 1788- 1798- 1788 Albert Bettex. Der Kampf um das Klassiche weimar 98 (زيورخ، 1935).

(94) «حديث حول الشعر» «1800» Gesprache uber die Poesie في الكتابات النقدية Kritische Schriften, ed. Wolfdietrich Rasch تحقيق فلفديترخ راش (ميونخ، 1956)، ص334.

(95) مقتطف من الأتينيوم، رقم 247، ن. م.، ص52.-Athenaums fragment.

(96) مقتطف من الأتينيوم، رقم216، ن. م.، ص46.

(97) في أشعار رومانسية Romantische Dichtungen (ينا، 1799).

(98) المرجع في الأدب الكلاسيكي الألماني (هاله، 1812)، ص21. K.A.Schaller. Handbuch der Klassischen Literatur der Deutschen.

(99) اقتبس فرتس شترخ هذا الإهداء في غيته والأدب العالمي (بيرن، 1946)، ص301. Fritz Strich. Goethe und die Weltliteratur.

(100) أنظر ن. م.، وإكرمان، إلخ.

(101) هناك فصل بعنوان «غوته في المدارس الألمانية»، Goethe im Deutschunterricht في كتاب فلفغانغ لبمان: غوته والألمان (شتتغارت، 1962)-Wolfgang Leppmann, Goethe und die Deutschen وهذا الفصل هو إضافة إلى الصيغة الألمانية من كتاب لبمان: صورة غوته عند الألمان الذي نشرته جامعة أكسفورد الإنكليزية أصلا عام 1961 بعنوان The German Image of Goethe

(102) برلين، 1805، ص190. Franz Horn, Geschichte und Kritik der Deutschen Poesie eud Beredsamkeit

(103) «حديث حول الشعر» 1800 «:Gesprache uber die Poesie في الكتابات النقدية Kritische Schriften ص388.

(104) تاريخ الشعر الألماني (ط5، لايبتزغ، 1871- 1874)، 5/789. G.G,Gervinus, Geschichte der Deutschen Dichutung

(105) (جزءان، ماربورغ، 1857)، 2/168، 226. A.F.C.Vilmar Geschichte der deutschen Nationalliteratur

(106) لايبتزغ، 1856، ص118، 297. C.L.Cholevius, Geschichte der deutschen Poesie nach antiken Elementen

(107) التاريخ الأدبي للقرن الثامن عشر (6 أجزاء، براونشفيخ، 1856- 1870). Hermann Hettner, Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts أنظر مثلا الجزء الثاني (1859) حيث يرد ذكر الانتصار على الفرنسيين والجزء الخامس (1870)، ص25 حيت ترد الإشارة إلى «العصر الكلاسيكي

في الأدب الألماني».

(108) ط 6، برسلاو، 1891، حيث أعيد طبع مقدمة الطبعة الأولى (1854)، ص8- Rudolf von Gottschall, Die deutsche National Literatur des 19. Jahrhunderts من مادة التقديم.

(109) أنظر بيتر فرانك: «حظوظ ومصائر الأعمال الكلاسيكية». Peter Frank, Chancen und Gefahran von Klassikerausgaben ميركور 17 (1963)، ص1201. Merkur

(110) هناك دراسة اجتماعية إحصائية في كتاب لبمان.

(111) برليم ت، 1863، ص354. A.Kuhn Schillers Geistesgang

(112) أنظر غيورغ براندز: أدب المهاجرين (برلين، 1914)، ص223، G.Brandes, Die Emigrantenliterature أو ردة الفعل الفرنسية (شارلوتنبرغ، 1900)، ص248. Die Reaktion in Frankreich وقد ظهرت هذه المحاضرات سنة 1872 و 1874.

(113) تاريخ الأدب الألماني (5 أجزاء، برلين، 1890)، في الجزء الرابع. Julian Schmidt, Geschichte der deutschen Literatur

(114) برلين، 1883 , 576. Wilhelm Scherer, Geschichte der deutschen Literatur

(115) ت. س. إليوت: ما هو العمل الأدبي الكلاسيكي؟ (لندن، 1945)، ص17. T.S.Eliot, What Is a Classic?

(116) «التلطيف الكلاسيكي في أسلوب راسين»، Die Klassische Dampfung in Racines Stil في دراسات أسلوبية وأدبية في الآداب اللاتينية الحديثة Leo Spirezer, Romanische Stil-und Literaturstudien (جزءان، ماربورغ، 1931)، ص135- 268.

(117) قارن فريدرخ بري: ملحمة الروكوكو الإنكليزية (ميونخ، 1927). Friedrich Brie, Englische Rokoko-epik

(118) قارن رودولف تايتلر، الكلاسيكية والطوباوية (أبسالا، 1954). Rudolf Zeitler, Klassizismus und Utopie

(119) أفكار كلاسيكية ومسيحية حول الوفاق العالمي، تحرير آنا ج. هاجر،- Leo Spitzer, Classical and Christian Ideas of World Har mony,ed. Anna G. Hatcher مقدمة بقلم رينيه ويليك (بولتمور، 1963)، «البيئة والخلفية». Milieu and Ambiance في مقالات علم الدلالة التاريخي (نيويورك، 1948)، ص179- 316. Essays in Historical Semantics

(120) جمعت هذه الأبحاث في كتابي مفاهيم نقدية. [أنظر الترجمة الحالية]

# حاشية ببليوغرافية

لم يكد تاريخ الكلمة يتناوله أحد. هناك بعض الملاحظات في كتاب بيير مورو: كلاسيكية الرومانسيين Pierre Moreau, Le Classicisme des romantiques (باريس، 1932)، وكتاب هنري بير: الكلاسيكية الفرنسية (نيويورك، 1942، طبعة منقحة، باريس، 1946)، Henri Peyre, Le Classicisme Francais ويعالج الفصل الثاني «مصطلح الكلاسيكية» Le Mot Classicisme كلمة classique ولا يقول شيئا عن Claccicisme إرنست روبرت كورتيوس: الأدب الأوروبي والعصور الوسطى اللاتينية Ernst Robert Curtius, Europaische Literatur und Lateinische Mittelalter (بيرن، 1948)، خاصة ص251 وما بعدها؛ هاري ليفن: «سياق العمل الكلاسيكي» Harry Levin, Contexts of the Classical في كتاب سياق النقد Contexts of Criticism (كيمبرج، ماساشوستس، 1957)، ص38-54؛ غيورغ لوك: «الكاتب الكلاسيكي»، Georg Luck Scriptor Classicus، الأدب المقارن، 10 (1958)، ص150- 158. Comparative Literature
وتتميز أكثر البحوث التي تتناول الكلاسيكية بأنها إما تحليلية وإما أيديولوجية وإما تاريخية. ونختار فيما يلي عددا قليلا منها: بول فان تيغم: «الكلاسيكية» Classique، مجلة التركيب التاريخي Revue de Synthese historique 41 (1931)، ص238-241، وهي مقالة تحليلية خالصة؛ غيرهارت روزنغالت: «حول أهمية العنصر الكلاسيكي في الفنون التشكيلية» Gerhart Rosenwaldt, Zur Bedeutung Klassischen in der Bildenden Kunst مجلة الإستطيقا (1916)11 Zeitschrift fur Aesthetik، ص 125، وتضم هذه المقالة تعريفا مدهشا؛ «يكون العمل الفني كلاسيكيا حينما يرتفع بفنه إلى أعلى الدرجات دون الحياد عن الطبيعة، بحيث تشبع الرغبة في اعتماد الأسلوب الفني والمحاكاة معا» هلموت كون: «الكلاسيكي كمفهوم تاريخي» Hemut Kuhn, Klassisch als historische Begriff في الكتاب الذي حرره فيرنر ياغر: «مشكلة الكلاسيكي والعصور القديمة»-Wer ner Jaeger,ed., Das Problem des Klassischen und die Antike (شتتغارت، 1932)، أعيد طبعه عام 1961)، ص109- 128: كونسنتاس: مساهمات حول مشكلة الكلاسيكي، مهداة إلى هاينرخ فولفلن في عيد ميلاده الثمانين- Concinnitas: Beitrage zum Problem des Klassis..chen. Heinrich Wolfflin zum achtzigsten Geburtstag zugeeignet (بازل، 1944)، كورت هربرت هالباخ: «حول مفهوم الكلاسيكي وطبيعته» Kurt Herbert Halbach, Zum Begriff und Wessen der Klassik في الكتاب التذكاري المقدم إلى بول كلوكهوهن وهرمان شنايدر (توبنعن، 1948)، Festschrift Paul Kluckhohn und Hermann Schneider gewidmet ص166- 194، تعريف مفهوم الكلاسيكية والكلاسيكي Begriffsbestimmung der Klassik, und des Klatsischen في سلسلة طرق البحث Wege der Forschung [وهي سلسلة منشورات تصدرها جمعية الكتاب العلمي الألمانية]، رقم 210، تحرير هاينتس أوتو بيرغر (دارمشتات،1971).
فرتس إرنست: الكلاسيكية في إيطاليا وفرنسا وألمانيا Fritz Ernest, der Klassizismus in Italien, Frankreich und Deutschland (زيورخ، 1924)، وهو استعراض سطحي سريع، بينما يتصف كتاب شررد فاينز: مسار الكلاسيكية الإنكليزية من عهد آل تيودور إلى العصر الفكتوري Sherard Vines. The Course of English Classicism from the Tudor to the Victorian Age (لندن، 1930)، بالحيوية والارتباك. وهناك كتابان عن شهرة غوته لهما صلة بالموضوع أولهما لراينهارت بكفالد، عصر غوته وهذا العصر Reinhard Buchwald, Goethezeit und Gegenwart (شتتغارت،)(1949)، وثانيهما

لفلفغانغ لبمان: صورة غوته عند الألمان-Wolfgang Leppmann, The German Image of Goethe (أكسفورد، 1961، والطبعة الألمانية (غوته والألمان) (شتتغارت، 1962) Goethe ind die Deutschen كذلك تستحق ثلاث مقالات نشرت في موسوعات أدبية أن نذكرها هنا: مقالة أنطونيو فسكاردي: «الكلاسيكية» Classicismo في معجم بومبياني للأعمال الأدبية (ميلان، 1947)، 22/1- 43. Dizionario Letterario Bompiani delle opere ومقال هنري بير: «الكلاسيكية» Le Classicisme في موسوعة البلياد: تاريخ الآداب (باريس، 1956)، 110/2- 139، Encyclopedie de la Pleiade. Histoire des Litteratures ومقالة و. ب. فلايشمان: «الكلاسيكية» Clasicism في موسوعة الشعر وفنونه، تحرير ألكس برمنجر (برنستون، 1965)، ص136-141 .Encyclopedia of Poetry and Poe tics,ed.A. Preminger.

# 8 الرمزيــة كاصطلاح ومفهوم في التــاريخ الأدبــي (*)

يبالغ موضوع الرمزية (والرمز) كاصطلاح ومفهوم من الاتساع ما يجعل حتى وصف ملامحه الرئيسة أمرا مستحيلا ضمن حدود البحث الراهن. والكلمة تعود إلى العصور اليونانية القديمة، وكان لها فيها تاريخ معقد لم يتتبعه التاريخ الوحيد الذي كتب حول الاصطلاح ألا وهو تاريخ الرمز (1912)[1] بالشكل الكافي. لكن ما أريد بحثه هنا هو شيء أكثر تحديدا. فأنا لا أريد البحث في الرمز والرمزية في الأدب، بل سأقصر نفسي على الاصطلاح والمفهوم كفترة من فترات التاريخ الأدبي. ذلك أنني أرى أن اصطلاح الرمزية يمكن استخدامه كاصطلاح عام يدل على أدب الأقطار الغربية بعد اضمحلال واقعية القرن التاسع عشر وطبيعيته، وعلى الفترة التي تسبق الحركات الطليعية الجديدة: المستقبلية، التعبيرية، السريالية، الوجودية، إلى كل ما هنالك من حركات جديدة. كيف نشأت الرمزية؟ وهل يمكن تبرير استخدامنا للاصطلاح على هذه الشاكلة؟

لا بد من أن نميز بين مشكلات مختلفة: فتاريخ

الكلمة لا يتطابق بالضرورة مع تاريخ المفهوم كما قد نصوغه هذه الأيام. وعلينا أن نسأل من ناحية عما عناه معاصرو المفهوم به، ومن هو الذي سمى نفسه رمزيا، ومن هو الذي أراد أن يحسب على الحركة الرمزية؟ وأن نسأل من ناحية ثانية عما يمكن للبحث الحديث أن يقرره بشأن من يمكن إدخالهم في الحركة، وعن الخصائص الحاسمة التي تتميز بها الفترة. وعندما نتحدث عن الرمزية باعتبارها مصطلح فترة لها مكانها في الزمان فلا بد لنا أيضا من ربطها بموقعها في المكان. فالمصطلحات الأدبية غالبا ما تنتشر من مركز واحد، ولكنها تنتشر دونما انتظام، فتراها تقف على حدود قطر من الأقطار، أو تعبر تلك الحدود ولكنها تتعثر هناك، أو قد تزدهر بقوة في أرض جديدة. ولذا فإننا بحاجة إلى جغرافية للمصطلحات الأدبية تفسر لنا انتشار المصطلحات وتوزعها عن طريق فحص المصطلحات المتنافسة ومصادفات السيرة الأدبية أو ملابسات الموقف الأدبي ككل.

هناك، فيما يبدو، اتفاق واسع على أن التاريخ الأدبي للقرون التالية لنهاية العصور الوسطى تنقسم إلى خمس فترات متعاقبة هي: عصر النهضة، والباروك، والكلاسيكية، والرومانسية، والواقعية. يعتبر اصطلاح الباروك اصطلاحا جديدا بالمقارنة مع بقية المصطلحات، ولم يقبل بعد قبولا عاما مع أن هناك حاجة واضحة للأسلوب الذي مثل ردة فعل ضد أسلوب عصر النهضة وسبق الكلاسيكية. [2]. لكن الخلاف على الاصطلاح الذي يجب استخدامه لتسمية الأدب الذي تلا نهاية سيادة الواقعية في ثمانينات القرن الماضي وتسعيناته أكبر. وقد استخدم اصطلاح الحداثة modernism، وأشباهه مثل الاصطلاح الألماني [3] Die Moderne ، ولكن العيب في أمثال هذه المصطلحات أنها تنطبق أي فن معاصر. وقد احتفظت الكلمة الإنكليزية modern بوجه خاص بمعناها القديم الذي تضمن المقابلة مع العصور الكلاسيكية القديمة. كما أنها استخدمت لتصف أي شيء حدث منذ العصور الوسطى. ويعتبر تاريخ كيمبرج الحديث مثالا واضحا في هذا المجال. كما يبدو على أي محاولات التمييز بين الفترة الحديثة التي تنتمي الآن إلى الماضي وبين الفترة المعاصرة Contemporaneous محاولات متيسرة، من وجهة النظر المعجمية على الأقل. فكلمة Modo تعني «الآن». واستخدام مصطلح الحداثة بشكل يضم الفن الطليعي كله يخفي الانقطاع الذي حدث بين

الفترة الرمزية وكل الحركات التي تلتها كالمستقبلية والسريالية والوجودية، إلخ. أما في الشرق فيستخدمون الاصطلاح لوصم كل ما يرفضونه بوصفه منحلا، decadent شكليا formalistic، اغترابيا :alienated وصار الاصطلاح اصطلاح ذم في مقابل أمجاد الواقعية الاشتراكية.

عاد الكثيرون من مبتكري النظريات والشعارات في بدايات هذا القرن إلى المصطلحات القديمة لاعتقادهم بأن تلك المصطلحات تنطبق على كل الأدب، أو لاعتقادهم بأنهم إنما كانوا يحيون أسلوب فترة أقدم. وقد تحدث بعضهم، خاصة في فرنسا، عن كلاسيكية جديدة، مفترضين أن كل فن جيد هو فن كلاسيكي بالضرورة. وقد آمن كروتشه بوجهة النظر هذه. أما أولئك الذين شعروا بأواصر القربى بالعصر الرومانسي، خاصة في ألمانيا، فقد تحدثوا عن الرومانسية الجديدة واستشهدوا بمقولة فريدرخ شليغل التي تعتبر الشعر كله رومانسيا. كما كان للواقعية مؤيدوها، في السباقات الماركسية بالدرجة الأولى، باعتبار أن كل الفن واقعي، أو صورة للواقع على الأقل. وهنا تكفي الإشارة إلى كتاب غيورغ لوكاش في الإستطيقا الذي نشر حديثا والذي يكرر هذه المقولة تكرارا يبالغ حد الهوس. لقد أحصيت المرات التي استخدم فيها تعبير«إنعكاس للواقع» في المجلد الأول من الكتاب فوجدتها 1532 مرة، ولكنني توقفت عن العد في الجزء الثاني بسبب الكسل أو الملل. إن هذه النظرات الأحادية تفسد كل المحاولات المعقولة لتقسيم الأدب إلى فترات. كذلك لا تقنعنا ثنائية كثنائية الكلاسيكية والرومانسية التي اقترحها فرتس شترخ التي تبعدنا عن المفاهيم الخاصة بالفترات لتأخذنا إلى تايبولوجية شاملة قوامها تقسيم العالم تقسيما بسيطا إلى نعاج وخراف. أما أنا فقد ناديت منذ سنوات عديدة بضرورة النظرة التعددية لأنها تتيح لنا استخدام عدد أكبر من المعايير. فالمعيار المستمد من الواقعية وحدها مثلا يقسم كل الفن إلى فن واقعي ولا واقعي، ولذا فهو يسمح لنا باستخدام صفة استحسان واحدة وهي: «واقعي» أو ما يحل محلها مثل «حقيقي»، أو «شبيه بالحياة». أما النظرة التعددية فهي أقرب بكثير إلى التعددية الحقيقية التي نراها في مسيرة التاريخ. وعلينا ألا نفهم الفترة وكأنها جوهر. علينا أن نحسده حدسا كأنه مثال أفلاطوني لا باعتبارها علامة لغوية عشوائية. بل علينا أن نعتبرها فكرة منظمة، أو شبكة من

المعايير والأعراف والقيم التي يمكن تتبع نشأتها وانتشارها واضمحلالها في صراعها مع ما يسبقها ويلحقها من معايير وأعراف وقيم [4].

يبدو اصطلاح الرمزية أنسب الاصطلاحات لوصف الأسلوب الذي ساد بعد واقعية القرن التاسع عشر. وقد قدمه على هذا الأساس إدموند ولسون في كتاب قلعة أكسل (1931)، واعتبره موريس بورا في كتاب تراث الرمزية (1943) أمرا مفروغا منه. لكن علينا بطبيعة الحال ألا نخلط بين هذا الشكل التاريخي وبين الرمزية التي تمتد عبر العصور، أو بينه وبين الرأي القائل إن كل الفنون رمزية مثلما أن اللغة نظام من الرموز. فالرمزية بمعنى استخدام الرموز في الأدب شيء يلازم الأدب في الكثير من الأساليب والعصور والمدنيات. والرمزية واسعة الانتشار في أدب العصور الوسطى. لا بل إن روائع الواقعية-كما في أعمال تولستوي وفلوبير وبلزاك وديكنز- تستخدم الرموز استخداما بارزا في كثير من الأحيان. وأنا شخصيا من القائلين بأهمية الدور الحاسم الذي يلعبه الرمز في أي تعريف للرومانسية، وقد كتبت مطولا عن الجدل الألماني الذي استمر منذ أيام غوته حتى أيام فريدرخ تيودور فشر حول معنى كلمة «الرمز» ومقابلتها كلمة «الأليغوري»[5].

أما في البحث الراهن فأود أن أركز اهتمامي على التطورات التي حصلت في تاريخ المفهوم كمصطلح سميت به مدرسة أدبية أولا، ثم كحركة، وأخيرا كفترة. ظهر اصطلاح الرمزية كاسم لمجموعة من الشعر أول ما ظهر في كتابات جان موريس، الشاعر الفرنسي ذي الأصل اليوناني. فقد أزعجه عام 1885 هجوم صحفي على المنحلين Decadents ظهر اسمه هو ومالارميه فيه، فكتب مدافعا: «إن من يسمون بالمنحلين يسعون للمفهوم الصافي، والرمز الأبدي في فنهم قبل أي شيء آخر». وفي غمرة احتقاره لهوس النقاد بالتسميات [*2] الأليغوري:

اقترح كلمة Symbolistes (الرمزيين) لتحل محل كلمة decadents الخاطئة[6]. وفي عام 1886 أنشأ موريس مجلة سماها الرمزي Le Symboliste احتجبت بعد عددها الرابع. وفي 18 أيلول 1886 نشر موريس بيان الرمزية في جريدة الفيغارو. [7]. لكن موريس سرعان ما هجر هذه وأنشأ مدرسة أخرى سماها «المدرسة الرومانية». وفي 14 أيلول 1891 أعلن موريس بثقة زائدة في عدد آخر من أعداد الفيغارو أن الرمزية قد ماتت [8]. وهكذا

كانت الرمزية اسما عابرا لزمرة صغيرة من الشعراء الفرنسيين. والاسم الوحيد الذي لم ينس بعد إلى جانب مورس هوغوستاف كان Kahn. وما أسهل أن نجمع أقوالا صرح بها كبار الشعراء المعاصرين ينكرون لها انطباق الكلمة عليهم. وكان فرلين على وجه الخصوص شديد الكراهية لهذه الكلمة الألمانية الأصل. بل إنه كتب قصيدة صغيرة تبدأ هكذا «سحقا للرمزية، أسطورة / وحشرة أرضية»[9].

غير أن الكلمة شاعت في أواخر عقد الثمانينات وأوائل التسعينات، بشكل يحتاج إلى استقصاء مفصل، باعتبارها الاسم العام للتطورات التي كانت قد حصلت قبل ذلك في الشعر الفرنسي بوقت قصير. فقد كان أناتول باجو قد تحدث عن مالارميه في 10 نيسان 1886 في مجلة المنحل Decadent أي قبل بيان موريس، واصفا إياه «بالمعلم الذي كان أول من صاغ المذهب الرمزي»[10]. ويبدو أن الناقدين شارل موريس في كتابه أدب الساعة La Litterature du tout a l'Heure، وتيودور دي فيجيفا، المولود في بولندة، في مقالته «رمزية السيد مالارميه» (1887) كانا أهم عاملين في نشر الكلمة مع أن موريس تحدث عن البنية synthese لا عن الرمز واعتبر فيجيفا الرمز مجرد حجة، وفسر شعر مالارميه من حيث شبهه بالموسيقا[11]. وقد تنبأ سان أنطوان (وهو الاسم المستعار لهنري مازل) منذ عام 1894 بأن الرمزية ستصبح «من غير شك الاسم الذي ستعرف به فترتنا في تاريخ الأدب الفرنسي».[12]

لكن تاريخ انتهاء هذه الحركة لا يزال موضوعا يثير الجدل في تاريخ الأدب الفرنسي. فلقد واصل العمل على إحيائها عدة مرات-في عام 1905 مثلا، حين اتخذت مجلة الشعر والنثر منبرا لها. وسخر ناقدها الرئيس روبير دي سوزا في سلسلة مقالات عنوانها أين نقف؟ Ou Nous en Sommes (نشرت بشكل مستقل أيضا عام 1906). من المحاولات الكثيرة التي جرت لدفن الرمزية باعتبارها محاولات سابقة لأوانها، وتباهى بأن غوستاف كان وفيرهيرن وفيلي-غرفن وميترلنك ورنييه كانوا لا يزالون في ذروة نشاطهم[13].
وقد عبر فاليري عن ولاء لأفكار مالارميه بلغ من عمقه أنه يصعب علينا ألا نعتبره مكملا للرمزية رغم أنه عبر عام 1938، بمناسبة الذكرى الخمسين لصدور البيان الرمزي، عن شكه بوجود الرمزية، وأنكر وجود إستطيقا

رمزية. [14] غير أن مارسيل بروست صاغ مثل هذه الإستطيقا الرمزية صراحة في الجزء الأخير الذي نشر بعد حياته من سلسلته العظيمة الزمن المستعاد (1926) Le Temps retrouve. بينما كان اتجاهه نحو معاصريه الرمزيين كثيرا ما يتسم بالغموض والسلبية. وكان بروست قد كتب عام 1896 مقالة هاجم فيها الغموض في الشعر[15]. وكان يحب ميترلنك ويكره بيغي لـpeguy وكلوديل. بل إنه كتب وصفا ساخرا لرنييه هو عبارة عن وصف يتظاهر بالجدية لزكام أصابه [16]. وعندما نشر الزمن المستعاد عام 1926 وادعى فاليري لاربو بعد ذلك بسنوات قليلة أن بروست كان رمزيا كانت السريالية، في الشعر الفرنسي على الأقل، قد حلت محل الرمزية.[17]

لقد تتبعت كتب فرنسية كثيرة من كتب البحث الأدبي، منها كتاب أندريه بار حول الرمزية (1911) وخاصة كتاب غي ميشو الرسالة الشعرية للرمزية (1947)، تتبعت بما يملكه المؤرخون من رؤيا مكتسبة حول أحداث الماضي، مراحل الحركة الرمزية الفرنسية فربطت المرحلة الأولى ببودلير (الذي مات سنة 1867) باعتباره الممهد لها، والمرحلة الثانية بفيرلين ومالارميه حين كانا في قمة إبداعهما، أي قبل ظهور جماعة عام 1886، والمرحلة الثالثة بفترة رسوخ دعائم الكلمة، والمرحلة الأخيرة هي التي تعود للقرن العشرين وما دعاه ميشو بالرمزية الجديدة التي تمثلها قصيدة «إلهة القدر الشابة» لفاليري وبشرى مريم لكلوديل، وكلاهما يعود لعام 1915 , [18] ويبدو أن هذا المفهوم متناسق مقنع ولا يحتاج إلا إلى توسيعه ليشمل كتاب النثر والمسرح، أي ليشمل ويسمان Huysman بعد مسرحية ضد الطبيعة (1884)، والأعمال المبكرة لجيد، وبعض أعمال بروست وليشمل من بين المسرحيين ميترلنك على الأقل الذي ضمن بمسرحياته الدخيل (1895) والعميان (1890) وبلياس ومليساند (1892) دخولا محدودا للرمزية إلى عالم المسرح.

انتشر العلم بالحركة الفرنسية والإعجاب بها في الأقطار الأوروبية الأخرى بسرعة. لكن يجب علينا أن نميز بين نقل الأخبار عن الأحداث الفرنسية وحتى التعبير عن الإعجاب الذي أبداه المترجمون وبين انتقال الحركة الفرنسية إلى أدب آخر وتمثلها فيه.. وتختلف هذه العملية من بلد إلى آخر اختلافا كبيرا. ويجب تفسير هذا الاختلاف بالرجوع إلى التراث المختلف الذي واجهته البضاعة الفرنسية المستوردة في كل بلد.

ففي الإنكليزية أعطى كتابا جورج مور اعترافات شاب (1888) وانطباعات وآراء (1891) معلومات متناثرة غالبا ما كانت تنقصها الدقة عن فرلين ومالارميه ورامبو ولافورغ. وقد وصف مور شعر مالارميه بأنه «شطحات ذهن مرهف». وعرف الرمزية تعريفا غريبا بقوله «إنها قولك عكس ما تقصد». وليست مقالات إدموند غوس الثلاث عن مالارميه التي تعود لعام 1893 أفضل حالا. ولقد انقلب غوس ضد مالارميه بعد موته:«أما وقد فارقنا الآن فلا بد من قول الحقيقة بشأنه: لم يكن يستحق لقب الشاعر». لا بل إن آرثر سمونز(الذي فتح كتابه الحركة الرمزية في الأدب (1899) باب كل من إنكلترة وآيرلنده على مصراعيه للحركة) كان في البداية فاتر الشعور نحو الرمزية. فقد أشار في معرض مديحه لفرلين (في مجلة الأكاديمية، 1891) إلى «مدرسة الرمزيين الصغيرة التي كثر صراخها». وظل يشكو في مقالات تالية حاپت مالارميه من «هذرة وأحاجيه»[19]. غير أنه عاد وغير اتجاهه وكتب كتاب الحركة الرمزية الذي يعبر عن الإعجاب التام. لكن يجب ألا نبالغ في قيمة الكتاب من حيث كونه نقدا أدبيا أو تاريخيا. فما هو في الواقع إلا وصف انطباعي متعثر لنرفال وفلير دي ليل آدم ورامبو وفرلين ولافورغ ومالارميه وويسمان وميترلنك مع التركيز على فرلين. وليس هناك فصل مخصص لبودلير[20]. لكن أهم ما في الكتاب أن مؤلفه أهداه لوليم بتلر ييتس الذي أعلن سمونز أنه «كبير ممثلي تلك الحركة في بلدنا». وكان سمونز قد زار باريس لأول مرة عام 1889 وزار مالارميه والتقى بويسمان وميترلنك، والتقى بعد ذلك بعام بفرلين الذي استضافه سمونز عام 1893 خلال زيارته المشؤومة للندن. وكان سمونز يعرف ييتس معرفة عابرة منذ عام 1891، إلا أن صداقتهما توطدت عام 1895، أي بعد أن كان ييتس قد أنهى دراسته لبليك وبعد أن توسع هو في نظامه الرمزي الخاص به من صادر أخرى تشمل التراث الغيبي وبليك والفولكلور الأيرلندي. وكانت الطبعة التي حضرها ييتس عام 1893 بالاشتراك مع إدون إلس من أعمال بليك تضم مقدمة عنوانها «ضرورة الرمزية». وفي عام 1894 زار ييتس باريس بصحبة سمونز حضر هناك عرضا لمسرحية «أكسل» لفلير دي ليل آدم[21]. وتعتبر مقالة ييتس «رمزية الشعر» (1900) أول تعبير تام عن مذهبه الرمزي.[23] ويظهر من الإهداء الذي وجهه سمونز لييتس إدراكه للرمزية

كحركة عالمية. فهو يقول، مبالغا كثيرا، «إن الرمزية في ألمانيا تجدها في كل الأدب، وروحها هي أعمق ما في إبسن، واستوعبت القوة الجديدة الوحيدة في إيطاليا ألا وهي قوة غابرييلي دانونزيو. وقد سمعت عن مجموعة من الرمزيين في الأدب الروسي، وعن أخرى في الأدب الهولندي، وهناك في البرتغال مدرسة صغيرة خاصة بها يقودها يوجينيو دي كاسترو. لا بل إن هناك بوادر لها في إسبانيا».

كان على سمونز أن يضيف الولايات المتحدة. ولكن هل كان بوسعه ذلك عام 1899؟ لقد ظهرت تقارير مبكرة حول الحركة الفرنسية اتسمت بالذكاء والتعاطف. إذ كتب ت. س. يري مقالة حول «آخر الاتجاهات الأدبية في فرنسا» في مجلة الكوزموبولتن (1892)، وكتب ت. جايلد مقالة حول «الحياة الأدبية في باريس-الشعر الجديد» في مجلة هاربر (1896)، وكتب ألاين غورن مقالة حول «الرمزيين الفرنسيين» في مجلة سكربنر (1893). وكتب فانس تومبسن الذي لا يكاد يذكره أحد والذي رئس تحرير المجلة، ذات الاسم الغريب الآنسة نيويورك Mlle New York بعد عودته من باريس مباشرة، كتب عدة مقالات ذكية معظمها عن مالارميه عام 1895 (أعيد نشرها في صور فرنسية عام 1900)، تنقل بعض المعلومات الصحيحة عن نظرياته، بل إنها تحاول تفسير شعره بقدر من النجاح. [23] لكن جيمس هونكر هو الذي صار المستورد الرئيس للأدب الفرنسي في الولايات المتحدة. ففي عام 1896 كتب دفاعا عن الرمزيين الفرنسيين ضد التهجمات التي ظهرت في مجلة ماكس نورداو الانحلال السخيفة وبدأ بكتابة سلسلة طويلة من المقالات حول ميترنك ولافورغ وغيرهما دون أن يحاول إخفاء اعتماده على أستاذه الفرنسي رمي دي غورمون الذي أهدى إليه الكتاب الذي ضم مقالاته أصحاب الرؤى (1905) [24]. غير أن الأثر الفعلي للشعر الرمزي الفرنسي على الأدب الأمريكي تأخر كثيرا. وقد تتبع رينيه تويان في كتابه أثر الرمزية الفرنسية على الشعر الأمريكي (1929) بعض الأصداء لدى بعض الناظمين الأمريكيين المنسيين في بدايات القرن العشرين، ولكن الأثر الفرنسي لم يظهر في شعر ذي بال إلا في شعر شاعرين أمريكيين كانا آنذاك يعيشان في إنكلترة هما عزرا باوند (حوالي 1908)، و ت. س. إليوت (حوالي 1914).

أما مؤخرا فقد صرنا نسمع عن فترة رمزية في الأدب الأمريكي شاعراها

الرئيسان هما هارت كرين ووالس ستيفنز، بينما يظهر كل من هنري جيمس وفوكنر وأونيل بطرق مختلفة وفي مراحل مختلفة من حياة كل منهم أوجه شبه مهمة مع أساليبها وأهدافها. وقد كان كتاب قلعة أكسل (1931) لإدموند ولسون فيما يبدو أول كتاب نظر إلى الرمزية باعتبارها حركة عالمية، ومثل بييتس وجويس وإليوت وغيرترود شتاين وفاليري وبروست وتوماس مان باعتبارهم أعلام حركة اعتقد ولسون أنها انتهت وقت تأليفه الكتاب. ونحن نجد في هذا الكتاب ذلك المفهوم الذي يمكن اعتباره بشكل عام جدا الأطروحة التي يقوم عليها البحث الراهن، ويشكل الفرضية الأساسية التي يستند عليها كثير من كتب التاريخ الأدبي التي كتبت منذ الاستعراض السريع الذي كتبه ولسون. كانت مصادر ولسون هي كتابات هونكر الذي أبدى ولسون نحوه إعجابا عظيما، وما تلقاه من علم بالأدب الفرنسي على يدي أستاذه كرستين غوس في جامعة برنستون. [25]. أما النظرة الثاقبة التي أوصلته إلى إدراك وحدة الحركة العالمية واستمراريتها فكانت نظرته هو، كما كانت الأسماء التي مثل بها من اختياره هو. قد نأسف لضمه غيرترود شتاين لتلك الأسماء. ولكن يصعب علي أن أسلم بأن كتاب ولسون كان له أثر يذكر خارج العالم الناطق بالإنكليزية.

غير أن حديث ولسون لمتزن والمعتدل سرعان ما حلت محله في الولايات المتحدة محاولات لجعل التراث الأدبي الأمريكي كله تراثا رمزيا. وقد اعتمد كتاب ف. و. مانيسن البعث الأمريكي (1941) على التمييز بين الرمز والأليغوري تمييزا يشبه ما جاء به غوته شبها كبيرا. وعنده أن الأليغوري أدنى من الرمز: أي أن هوثورن أدق من ملفل. أما تشارلز فيدلسون فيمحو في كتابه الرمزية والأدب الأمريكي (1956) الفرق بين الرمزية الحديثة وبين استعمال الرومانسيين للرموز محوا تاما. ويظهر عنده إمرسن وهوثورن وبو وملفل ووتمن كرمزيين قبل الرمزية، ويرد أصولهم إلى المتطهرين الذين يعتبرهم فيدلر رمزيين محبطين غير مكتملين. وهنا يحق لنا الاعتراض بالقول إن المتطهرين كانوا يناهضون الصور والرموز وأن هناك هوة بين المفهوم الديني لعلائم العناية الربانية Signs وبين الاستعمال الاستطيقي للرموز Symbols في روايات هوثورن وملفل، وحتى في إستطيقية إمرسن ذات النزعة الأفلاطونية.[26]

لا يزال الفهم الرمزي للأدب الأمريكي سائدا هذه الأيام. وتعزى هذه السيادة إلى محاولة تعظيم الكتاب الأمريكيين بحيث يصبحون صانعي أساطير يأتون بدين بديل. وقد عبر جيمس بيرد عن ذلك دون مواربة في كتابه إسماعيل (1956)، حين قال إن ملفل هو «أعظم مثال على الخالق الفنان الذي يعمل على صنع الرموز الجديدة لتحل محل رموز المسيحية البروتستانتية الضائعة»[27]. كما وسع تيار بالغ النشاط في النقد الأمريكي التفسير الرمزي ليشمل كل أنواع الأدب وفتراته، فارضا إياه على كتابات لا تضم ذلك المعنى، أو تضمه بعد القسر المتعنت في التفسير. وقد كان هاري ليفن محقا حين شكا في خطاب له بعنوان «الرمزية في الرواية» (1956) من أن «كل بطل قد يبدو بألف وجه، وكل بطلة قد تكون إلهة بيضاء متخفية، وكل رحلة لصيد السمك قد تبدو رحلة أخرى في طلب الكأس المقدسة»[28]. إن تأثير الأفكار المستمدة من أعضاء (مدرسة) كيمبرج في الأنثروبولوجيا ومن كارل ينغ تأثير واضح. وقد ظهر في دراسة نصوص القرون الوسطى اهتمام متجدد بمستويات المعنى الأربعة التي وصفها دانتي في رسالته لكان غراند، فاستخدمتها مجموعة كبيرة من الباحثين الأمريكيين، تحت تأثير د. و. روبرتسون بالدرجة الأولى، لتفسير جوسر ومؤلف قصيدة بيرل ولانغلاند، أو لإساءة تفسيرهم وفقا لها[29]. لكن على هؤلاء الباحثين أن يتذكروا أن توما الأكويني لم يعترف بغير المعنى الحرفي في أي عمل يؤلفه إنسان، وأنه وقف المعاني الثلاثة الأخرى على الكتاب المقدس [30]. لكن التفسير الرمزي يبلغ مداه من الحذلقة في كتابات نورثرب فراي الذي بدأ بكتاب عن بليك ونظر إلى الأدب ككل في تشريح النقد (1957) باعتباره نظاما متكاملا من الرموز والأساطير «له عالمه الخاص، بحيث لم يعد تفسيرا للحياة أو الواقع، بل يضم الحياة والواقع في نظام من العلاقات اللغوية». ينتفي في هذا المفهوم المضخم كل الفروق بين الفترات والأساليب:«إن العالم الأدبي عالم يمكن لكل شيء فيه أن يتطابق مع كل شيء آخر»[31]. لذا تختفي الفروق القديمة بين الأسطورة والرمز والأليغوري. وقد أعلى أحد أتباع فراي، وهو أنغس فلجر في كتابه الأليغوري (1964) من شأن الأليغوري فجعلها وسيلة الفن الأساسية، أما فراي فلا يزال يتشبث بالرمزية لأنه يدرك «أن الناقد المفسر كثيرا ما يتحيز ضد الأليغوري دون

أن يعرف السبب، وهو أن الأليغوري المتواصلة تحدد اتجاه تفسيره، ولذا تحد من حريته»[32].

تختلف قصة انتشار الرمزية في الأقطار الأخرى اختلافا كبيرا. فقد كان تأثيرها في إيطاليا ضئيلا في الظاهر. ويعتبر الكتيب الذي نشره سوفيجي Soffici عن رامبو عام 1911 بداية التأثير الرمزي الفرنسي عادة، لكن داعية آخر لمالارميه هو فتوريو بيكا الذي كان شديد الاعتماد على المصادر الفرنسية، خاصة على كتابات تيودور دي فيجيفا. ولا تستخدم مقالاته التي نشرها في المجلة الأدبية (1885- 1886) حول الشعراء الفرنسيين كلمة الرمزية، ولكنه استعملها بدلا من كلمتي الأدب المنحل decadent والبيزنطي عام 1896[33]. أما اليوم فإننا نصف دانونزيو الذي عرف بعض الرمزيين الفرنسيين وأفاد منهم، بأنه من شعراء الانحلال، بينما نصنف الشعراء الذين التفوا حول أنغارتي ومونتالي بأنهم هرمسيون[3*] hermetic. أما باسكولي ودينو كامبانا وآرتورو أونوفري فيدعوهم كتاب نشر حديثا هو كتاب الفكرة الرمزية (1959) لماريو لوزي شعراء رمزيين، ولكن لوزي يستخدم كلمة الرمزية بمعنى يبالغ من اتساعه أن المؤلف يبدأ مختاراته الرمزية بأشعار من هولدرلن ونوفالس وكولرج ووردزورث، ويعتبر بو وبروانغ وباتمور وسونبرن وهيكنز وفرانسس توميسن من المبشرين بها. لكن قائمة شعرائه الرمزيين من فرنسيين وروس وإنكليز وألمان وأسبان ويونانيين، قائمة معقولة على وجه العموم [34]. ولا شك في أن أونوفري قد تأثر بمالارميه ورودولف شتاينر من بعده تأثرا قويا. أما باسكولي فلا يبدو لي رمزيا في شعره رغم تفاسيره المغرقة في الرمزية لدانتي.[35] ولربما كان من الأفضل اعتبار كلمة «الهرمسية» ermetismo الإسم الإيطالي للرمزية: فلقد كان مونتالي وربما دينو كامبانا رمزيين بحق. لكن بينما كانت الرمزية، كحركة أو مدرسة ذات ملامح محددة على الأقل، غائبة في إيطاليا، فإنها كانت بالغة الأهمية في تاريخ الشعر الإسباني. وقد بدأها الشاعر النيكاراغوي روبن داريو بعد مكوثه القصير في باريس عام 1892. إذ كتب قصائد تحت تأثير الرمزيين، وخاطب في إحدى أناشيده مثلا الشاعر فرلين خطابا ملتهب العاطفة[36]. كما غير تأثير الشعر الرمزي الفرنسي الأسلوب الخطابي الشائع في الشعر الغنائي الإسباني. ويبدو الشبه الوثيق بين شعر غيين Guillen وشعر مالارميه

وفاليري أوضح من أن ينكره أحد، كما أن من الواضح أن الشاعر الأوروغوي خوليو هريرا ي ريسغ Julio Herrera y Reissig (1837- 1909) ينتمي إلى التراث الرمزي، المغرق في الغموض غالبا.[37] ومع ذلك فإن النقاد الأسبان يفضلون اصطلاح الحداثة Modernismo الذي يستخدمونه أحيانا بشكل يبالغ من اتساعه أنه يضم كل الشعر الإسباني الحديث بما في ذلك حيل 1898، وكتاب النثر أثورين Azorin وباروخا Baroja وأنامونو الذين كانت علاقاتهم بالرمزية ضعيفة جدا[38]. إن الرمزية لا تنطبق إلا على اتجاه واحد من اتجاهات الأدب الإسباني الحديث لأن التراث الرومانسي الشعبي كان فيها أقوى منه في سواها. ويعتبر شعر غارثيا لوركا أفضل مثال معروف لذلك التوفيق الإسباني الخاص بين ما هو شعبي وما هو رمزي، بين الأغنية الغجرية والأسطورة. ومع ذلك فإن الإستمرارية التي نراها بين داريو وبين خمينث وانطونيو ماخادو Machado وألبرتي ومن بعدهم غيين تبدو لي أمرا لا يحتاج إلى بيان. أما جورجي غيين Jorge Guillen فلا يجد في محاضراته التي ألقاها في هارفرد تحت عنوان اللغة والشعر (1961) تسمية مقنعة. ولا تعني عنده «الملامح التي تتميز بها فترة من الفترات» أن هناك «أسلوبا جماعيا». وهو يرى أن إسبانيا استوعبت أقل من غيرها من تلك التسميات المذهبية. وكان الانقطاع عن الماضي فيها أبطأ منه في غيرها. ويقول «إن أي تسمية تسعى إلى إعطاء الوحدة لفترة تاريخية إنما هي مما يفرضه الخلف على السلف». ولكن مع أنه يتفادى اصطلاح الرمزية إلا أنه يصف نفسه هو ومعاصريه وصفا جيدا حينما يشرح مذهبهم المشترك: إيمانهم بتزاوج الفكرة والموسيقا-أي، باختصار، إيمانهم بمثل مالارميه الأعلى [39].

ويتفق مع هذا إعادة اكتشاف غونفورا من قبل كل من أورتيغاري غاست، وجيراردو دييغو، وداماسو ألونسو، وألفونسو رييس حوالي عام 1927 متأثرين بإشارة غامضة من رمي دي غورمون: فهم يربطون بين غونغورا ومالارميه باعتبارهما الشاعرين اللذين وصلا أبعد مدى ممكن في تاريخ الشعر كله في البحث عن الشعر المطلق، عن جوهر المادة الشعرية.[40]

لم يكن انتشار الرمزية في ألمانيا على تلك الدرجة من الشمول التي ظنها سمونز عام 1899. وقد كان شتفان غيورغه Stefan George قد زار باريس عام 1889 وزار مالارميه والتقى بالعديد من الشعراء، ولكنه تفادى-

عامدا في رأيي-كلمة الرمزية لوصف الشعر الذي كتبه هو ومن التف حوله بعد أن عاد إلى ألمانيا. وقد ترجم مختارات من بودلير (1891)، وعينات أقل من شعر مالارميه وفرلين ورنييه (في الشاعر المعاصر Zeitgenossische Dichter، 1905)، أما شعره هو فلا تظهر فيه مشابه قوية مع الأساتذة الفرنسيين. ومن اللافت للنظر أن قصائد فيلي-غرفن يبدو أنها تركت أوضح الآثار على كتابات غيورغه نفسه [41]. وفي عام 1893 شكا أحد اتباع غيورغه، وهو كارل أوغوست كلاين في مقالة نشرها في دورية غيورغه أوراق للفن Blatter fur die Kunst ضد الرأي القائل باعتماد غيورغه على الفرنسيين. وقال إن فاغنر ونيتشه وبوكلن وكلنغر يثبتون وجود مناهضه داخلية ضد الطبيعية في ألمانيا كما في غيرها من البلدان الغربية[42]. وتحدث غيورغه نفسه فيما بعد عن الشعراء الفرنسيين باعتبارهم حلفاءه السابقين، كما أن كتاب غندولف المعتمد عن غيورغه يقلل من شأن التأثير الفرنسي عليه إن لم ينكره تماما[43]. لقد كان فريدرخ غندولف، من بين المنظرين في الحلقة الملتفة حول غيورغه، أشدهم ميلا للرمزية. وكتاباه شكسبير والروح الألمانية (1911) وغوته (1916) مبنيان على أساس التمييز بين الرمز والأليغوري، مع اعتبار الرمز أعلى مرتبة دائما[44]. إلا أن اصطلاح الرمزية لم-ينتشر في ألمانيا كاسم لأي مجموعة معينة رغم أن هوفما نشتال في «حديث حول الأشعار» (1903) Das Gesprach uber Gedichte وصف الرمز بأنه العنصر الوحيد الذي لا غنى للشعر عنه [45]. ورغم أنه قد ثبت الآن تأثير رامبو على غيورغ تراكل من خلال الترجمة الألمانية فيما يبدو[46]، إلا أننا لو تفحصنا الكتب الألمانية المخصصة لأدب القرن العشرين لوجدنا أن اصطلاح الرمزية نادر الاستعمال. لقد وجدت فصلا بهذا العنوان في كتاب شعر القرن العشرين Die 1936 Dichtung des. 20. Jahehunderts لفيلي دوفه Willi Duwe يتناول هوفما نشتال وداوتندي وكالي ورلكه وغيورغه بينما يتناول كتاب الشعر كتاريخ (الشعر الألماني من عام 1885 إلى عام 1947) (Literatur als 1947Geschichte) من تأليف ي. هـ. لويت Luth هؤلاء الشعراء أنفسهم تحت اسم الرومانسية الجديدة والانطباعية. لكن الكتاب يضم في جزء آخر منه فصلا عنوانه الرمزية الموازية Parasymbolismus يتناول موزل Musil وبروخ Broch. أما هيوغو فريدرخ فيتفادى الاصطلاح

في كتابه بنية القصيدة الغنائية الحديثة 1956(Atruktur der modernen Lyrik)، ويقول إن التلاحق السريع للأساليب الحديثة-الدادائية والسريالية والمستقبلية والتعبيرية والأونانمية، و الهرمسية وما أشبهها-يخلق خداعا بصريا يخفي حقيقة الاستمرارية المباشرة التي نلحظها في شعر مالارميه وفاليري وغيين وأنغارتي وإليوت (47). وتضيف المختارات الموجزة في مؤخرة الكتاب كلا من سان جون بيرس وخمينث وغارثيا لوركا وألبرتي ومونتالي إلى هذه الأسماء. وأنا أرى أن الأسماء التي تضمها قائمة فريدرخ هي أسماء كبار الرمزيين رغم اعتراض فريدرخ على التسمية. ومن الواضح أن الباحثين الألمان لم يقتنعوا بالاصطلاح رغم أن فلفغانغ كايزر دعا في مقالته عن «الرمزية الأوروبية» (1953) إلى استخدام مفهوم واسع الدلالة ضم تحته، إلى جانب الشعراء الفرنسيين، كلا من دانونزيو وبيتس وفاليري وبروست وفرجنيا وولف وفوكنر (48).

أما في روسيا فنجد أقوى مجموعة رمزية دعت نفسها بذلك الاسم، وقد تساعد العلاقات القوية مع باريس آنذاك على تفسير ذلك، وربما ساعد أيضا شعور الروس القوي بوجود تراث رمزي في كنيستهم، وعند بعض المفكرين الأورثودوكس من الجيل السابق. وقد اعتبر فلاديمير سولوفيف ممهدا لحركتهم. وفي عام 1892 كتب زنايدا فنغروفا مقالا متعاطفا عن الرمزيين الفرنسيين لمجلة أنباء أوروبية Vestnik Europy(49). بينما أثارت مجلة ماكس نورد أو الانحلال Entartung ضجة فيما كتبته من وصف ساخر عن الشعر الفرنسي الحديث كان له آثاره على كتاب ما الفن لتولستوي حتى في عام 1898- وقد تصدر بريوسوف جماعة الرمزيين فترجم مسرحية الدخيل L.Intruse لميتزلنك، وكتب قصيدة بعنوان «من رامبو» يعود تاريخها لعام 1892 (50). وفي عام 1894 نشر مجلدين صغيرين تحت عنوان الرمزية الروسية Rssikie-simvolisty. وفي تلك السنة كتب بريوسوف قصائد ذات عناوين مثل «على غرار الرمزيين الفرنسيين»، و«على طريقة ستيفن مالارميه» (رغم أن هذه القصائد لم تنشر حتى سنة1935) ونشر ترجمة لقصص بلا كلمات Romances sans Paroles لفرلين (51). واتصل بريوسوف فيما بعد برنيه غيل تلميذ مالارميه واستمد منه فكرة التوزيع الآلي-الأوركسترالي في الشعر، وهي الفكرة التي لعبت فيما بعد دورا عظيما في نظريات الشكليين

الروس[52]. وكان ديمتري ميريجكوفسكي لMere zhkovsky في تلك الأثناء (1893) قد نشر بيانا عنوانه حول أسباب انحطاط الأدب الروسي المعاصر والاتجاهات الجديدة فيه، شجع فيه على تبني الرمزية رغم أن أمثلته كانت ألمانية شملت غوته والرومانسيين وليس الفرنسيين [53]. لقد شكل كتيب ميريجكوفسكي إرهاصا بالانقسام الذي كان سيحصل في الحركة الرمزية الروسية. إذ أن الجيل الأصغر سنا الذي يشمل بلوك فياجسلاف إيفانوف وبيلي ابتعدوا بأنفسهم عن بريوسوف. وانتقد بلوك في إحدى يومياته المبكرة (1951- 1952) بريوسوف باعتباره منحلا decadent وعارض رمزية بويوسوف الباريسية برمزيته هو، الروسية، التي تمتد جذورها إلى شعر تيوتجيف وفيت وبولونسكي وسولوفيف [54]. وقد شاطر فياجسلاف إيفانوف بلوك رأيه هذا عام 1910. إذ أن التأثر الفرنسي بدا له أنه «لا يروق إلا للمراهقين، وهو تأثير عقيم في الواقع»، أما رمزيته هو فتستمد قوتها من القومية الروسية ومن التراث الصوفي العام [55]. أما بيلي فقد أضاف فيما بعد العلوم الغيبية ورودولف شتاينر وأنثروبوسوفية[4*] anthroposophy غير أن مجموعة الشعراء الذين دعوا أنفسهم [5*] Acmeists (القمميين) (غومليوف وآنا أخمتوفا وأوسب ماندلشتام) كانت امتدادا مباشرا للرمزية[56]. فمجرد استشهادهم بالرمزي المبكر إنوكنتي أننسكي يبين اتصال حركتهم بالرمزية رغم عزوفهم عن الغيبيات وتركيزهم على ما اعتبروه وضوحا كلاسيكيا. لقد سيطرت الرمزية على الشعر الروسي بين عامي 1892 و 1914 عندما نودي بشعار المستقبلية وهاجم الشكليون الروس ذلك المفهوم الذي يرى أن الشعر برمته هو الصور.

وإذا ألقينا نظرة سريعة على بقية الأقطار السلافية فإن ما يدهشنا هو تنوع ردود فعلها. فقد عرفت بولندة تطورات الحركة الفرنسية في وقت مبكر، وتأثر الشعر البولندي بالحركة الرمزية الفرنسية، ولكن البولنديين فضلوا تعبير «بولندة الفتاة» Mtoda Polska وقد بحث فلهلم فلدمان الشعر البولندي المعاصر في كتابه الأدب البولندي المعاصر Wspotczesna Litaratura Polska باعتباره شعرا «انحلال»، ولكن شعر فسبيانسكي Wyspianski (وهو الشاعر الرمزي الذي لا مراء في رمزيته) يبحث في فصل عنوانه «على قمم الرومانسية»[57]. وتتحدث كل تواريخ الأدب التي رأيتها عن «الحداثة»،

و«الانحلال»، و«المثالية»، و«الرومانسية الجديدة»، وأحيانا تدعو شاعرا مثل مريام (زينون بشسمتسكي Zenon Przesmycki) رمزيا، ولكنها لا تستعمل الاصطلاح كإسم عام لفترة من فترات الأدب البولندي [58].

أما في تشيكوسلوفاكيا فقد كان الوضع الأدبي شبيها بالوضع في روسيا. فقد دعي كل من برشيزينا Brezina وسوفا Sova وهلافاجك Hlavacek شعراء فرعيين، وفكرة وجود مدرسة «أو مجموعة الأقل» من الشعراء التشيكيين الرمزيين فكرة ثابتة. أما صفة الحداثة Moderna فترتبط بالمدرسة الإنحلالية، مدرسة نهاية القرن، وهي المجموعة التي يمثلها الشاعر أرنوشت برجازكا Rochazka (وربما كان ذلك بسبب مجلة المجلة الحديثة Modeerni Revue التي أسست عام 1894). لكن شاعرا إنشاديا متفائلا بل ألفيا Chiliastic [أي مؤمنا بعودة المسيح ليحكم شخصيا على الأرض في الفترة الألفية] مثل برشيزيا لا يمكن ولم يمكن حشره مع تلك المجموعة. وقد كتب الناقد العظيم جالدا F.X.Salda عن «مدرسة الرمزيين» منذ عام 1891، ودعا فرلين وفلبير ومالارميه أساتذتها، ولكنه أنكر وجود مدرسة للرمزيين ذات معتقدات ثابتة وقوانين ودساتير [59]. وقد شرحت أول مقالة مهمة له، وهي «التركيبية في الفن الجديد» (1892)، المذهب الإستطيقي عند موريس وإنكان لقرائه التشيكيين الذين كانوا آنذاك لا يزالون يعتمدون على النماذج الألمانية[60].

يثير التفاوت في انتشار تأثير الحركة الفرنسية، وفي قبول اصطلاح الرمزية مسألة ما إذا كان بوسعنا تفسير هذا التفاوت تفسيرا علميا. ذلك أن عزو الكثير لعامل الصدفة وللاتصالات العابرة والميول الشخصية تبدو في عصر التفسيرات العلمية هذا أقرب إلى الهرطقة والغيبيات. لماذا نجح الاصطلاح ذلك النجاح الهائل في فرنسا والولايات المتحدة وروسيا، وإلى درجة أقل في إنكلترة وإسبانيا، ولم يكد ينجح أبدا في إيطاليا وألمانيا؟ لقد ظهر في ألمانيا جدل طويل الأمد حول الرمز منذ أيام غوته وشلنغ، وكان فريدرخ تيودور فشر قد بحث في الرمز قبل ظهور الحركة الفرنسية، ومع ذلك فإن الاصطلاح لم يشع [61]. هناك الكثير من التفسيرات: منها تصميم الشعراء على الابتعاد بأنفسهم عن التطورات الفرنسية، ومنها نجاح مصطلحي الحداثة والرومانسية الجديدة. غير أن تعدد التفسيرات هذا

يدل على أن المتغيرات من الكثرة بحيث إننا لا نستطيع تفسير هذا التفاوت بأي طريقة منتظمة.

أما إذا انتقلنا أخيرا إلى القضية الأساسية، ألا وهي قضية المحتوى الدقيق للاصطلاح فإننا نجد أن علينا أن نميز بين الدوائر الأربع ذات المركز الواحد والتي تحدد مداه. فالرمزية في أضيق معانيها تدل على المجموعة الفرنسية التي دعت نفسها رمزية عام 1886. وكانت النظرية عند هؤلاء الشعراء في بداياتها. فقد أرادوا أن يبتعد الشعر عن الخطابية-أي أنهم طالبوا بالانقطاع عن تراث هوغو والبرناسيين-، وأرادوا للكلمات ألا تقول فقط بل أن توحي، وأرادوا استعمال الكنايات والأليغوري والرموز لا كمحسنات بديعية، بل كأسس تنتظم حولها قصائدهم. وأرادوا أن يكون شعرهم موسيقيا، أي أن يتوقفوا عمليا عن استعمال الإيقاعات الخطابية التي تفضي إليها الأبيات الإسكندرية الفرنسية [أي ذات الإثنى عشر مقطعا]، وأن يتوقفوا أحيانا عن استعمال القوافي. ولربما كان الشعر الحر (الذي يعزى ابتكاره إلى غوستاف كان عادة) أشد إنجازاتهم مقاومة لعوادي الزمن لأنه انتصر على كل التقلبات التي تصيب الأساليب. وقد لخص كان نفسه مذهب الرمزية بأنه بكل بساطة «مذهب يناهض الطبيعية والنثرية في الشعر، ويبحث عن الحرية في الجهود الفنية، وأنه ردة فعل ضد تزمت البرناسيين والطبيعيين»(62). لكن هذا الكلام يبدو قليل الشأن هذه الأيام لأن التحرر من القيود شعار عدد لا يحصى من الحركات الفنية.

من الأفضل إذن أن ننظر إلى الرمزية من منظور أوسع، أي باعتبارها تلك الحركة الفرنسية العريضة التي تبدأ بنرفال وبودلير وتنتهي بكلوديل وفاليري. وبوسعنا أن نعيد صياغة النظريات التي قدمت، وسنواجه بعدد كبير منها. بوسعنا أن نصف الرمزية وصفا أكثر تجسيدا فنقول مثلا إن الصورة في الشعر الرمزي تصبح شيئا والعلاقة بين الناقل والمنقول في الكناية تنعكس. وقد نضيف أن ما يقال ينفصل عن الموقف، أي أن الشاعر يقلل من أهمية المكان والزمان ومن التاريخ والمجتمع، وأن العالم الداخلي أو الديمومة بالمعنى البرغسوني يشار له عادة بال «هو» أي الشيء أو الشخص الخفي. وقد نقول إن الخبر النحوي يتحول إلى مبتدأ. ولا شك في أن شعرا مثل هذا يمكن تبريره من خلال النظرة الغيبية للعالم. ولكن لا ضرورة

لذلك. فقد تعني الرمزية الإحساس بالتماثل، والسعي وراء شبكة من التطابقات، أو من بلاغة التحولات التي يعكس كل شيء فيها كل شيء آخر. وهذا ما يفسر الدور الحاسم الذي يلعبه تبادل الحواس synaesthesia الذي غدا في ذلك الوقت، رغم استناده على الحقائق الفسلجية وارتباطه بالشعر منذ وجد، مجرد حيلة أسلوبية يسهل تقليدها ونقلها[63]. وهذا الوصف يمكننا تفصيله إلى حد كبير إذا تذكرنا أن الأسلوب والنظرة إلى العالم يسيران جنبا إلى جنب وأنهما معا، ومعا فقط، يفسران طبيعة أي فترة من الفترات، بل أي شاعر من الشعراء.

دعوني الآن أحاول أن أبين على الأقل كيف تباينت، بل تعارضت، أفكار اثنين من الشعراء ارتبط اسماهما معا، هما بودلير ومالارميه. فإستطيقية بودلير إستطيقية رومانسية بالدرجة الأولى، لا بمعنى الإفراط في العاطفة وعبادة الطبيعة والإعلاء من شأن الأنا، وهي الأمور الجوهرية في الرومانسية الفرنسية، بل بالمعنى الذي نجده في التراثين الإنكليزي والألماني اللذين يتضمنان تعليم الخيال الخلاق وبلاغة التحولات والتماثل الشامل. ورغم وجود اتجاهات ثانوية في إستطيقية بودلير إلا أنه في أفضل حالاته يدرك دور الخيال. أو «الخيال البناء» كما يدعوه، وهو اصطلاح تعود أصوله إلى كولرج. [64] فالخيال يعطينا معنى ميتافيزيقيا، أو «علاقة إيجابية مع اللانهائي». [65] والفن عالم آخر، يعيد تشكيل الطبيعة، ومن ثم يضفي الطابع الإنساني عليها. ويلغي الفنان، عن طريق ما يخلق، الهوة بين الذات والموضوع، بين الإنسان والطبيعة. «وعلى الفن أن يخلق سحرا موحيا يضم الذات والموضوع معا، يضم العالم الخارجي والفنان نفسه». [66].

أما مالارميه فيقول العكس تقريبا رغم أوجه الشبه السطحية، ورغم إعجاب الشاعرين المشترك بكل من بو وفاغنر. لقد كان مالارميه أول شاعر يعبر عن سخطه العميق نحو لغة التفاهم العادية، مما دعاه إلى محاولة خلق لغة للشعر منفصلة تمام الانفصال بشكل أكثر انسجاما مما فعله الحريصون على المعجم الشعري من ممارسي «الأسلوب الصعب» Trobar Clus أو غونغورا، أو معاصر مالارميه، جيرارد مانلي هيكنز. ومما لا شك فيه أن جانبا من محاولة تحوير اللغة كان جانبا سلبيا هو استبعاد المجتمع والطبيعة وشخص الشاعر نفسه. لكن جانبا آخر منها كان إيجابيا، وهو أن

تصبح اللغة «حقيقية» مرة ثانية، أن تصبح سحرا، أن تصبح الكلمات أشياء. وأنا لا أعتقد أن هذا يكفي لوصم مالارميه بالصوفية. وحتى ما ينادي به من تجاوز الشخصية ليس بالأمر الصوفي. فاللاشخصية هي الموضوعية، هي الحقيقة. والفن يسعى نحو المثال الذي يعيا، في نهاية المطاف، عن التعبير لأنه يبلغ من تجريده وعموميته حدا ينفي عنه أي صفة مجسدة. وكلمة «زهرة» عنده شعرية لأنها توحي له «بتلك الزهرة الواحدة الغائبة عن كل طاقات الزهور». [67] وهكذا فإن الفن ليس بمقدوره إلا الإيحاء والإشارة، لا التحوير والتحويل كما هي الحال عند بودلير. وما «الرمز» إلا وسيلة من وسائل التوصل إلى تلك النتيجة. ولذا فإن إستطيقية مالارميه «السلبية»- فيما يقال-ليست بالشيء الغامض. إذ أن أصولها تعود إلى الشعور بالعقم، بالضعف، بالصمت النهائي. كان مالارميه من الساعين نحو الكمال وأراد تحقيق المستحيل، كتابة الكتاب الذي ينهي كل الكتب. «كل ما على الأرض موجود لكي يوضع في كتاب». [68] وقد أراد مالارميه، كالكثير من الشعراء قبله، أن يعبر عن سر الكون، ولكنه شعر أن هذا السر لا يتصف بالغموض الدامس واستحالة الكشف فقط، بل بالخواء والفراغ والصمت. إنه العدم نفسه. وليس هناك ما يدعو إلى العودة إلى البوذية، أو هيغل، أو شوبنهاور، أو فاغنر لتفسير ذلك. [69] إذ يكفي التذكير بجو التشاؤم الذي ساد القرن التاسع عشر وبالأفلاطونية المحدثة في الإستطيقا. يبحث الفن عن المطلق ولكنه يعجز عن الوصول إليه. جوهر العالم هو العدم، ولا يستطيع الشاعر الكلام إلا عن هذا العدم. الفن وحده يدوم في هذا العالم. وأهم وظيفة للإنسان هي أن يغدو فنانا، شاعرا يمكنه أن ينقذ شيئا من حطام الزمان العام. والعمل، أو الكتاب (إن شئنا استعمال كلام مالارميه)، معلق فوق الفراغ، فوق العدم الصامت الذي يخلو من الآلهة. وهكذا انفصل الشعر انفصالا لا رجعة فيه عن الواقع المجسد، عن التعبير عن شخصية الشاعر، عن أي بلاغة أو عاطفة، وصار علامة تدل على لا شيء. [70] أما عند بودلير فإن الشعر يغير الطبيعة، ويقطف الأزهار من الشر، ويخلق أسطورة جديدة، ويوفق الإنسان والطبيعة. لكن لو تفحصنا الشعر الذي كتبه رمزيو هذه الفترة لما أرضانا ما صاغوه من نظريات حول الخيال والإيحاء والشعر الصافي أو المطلق.

أما في الدائرة الثالثة من الدوائر المجردة التي أشرنا إليها فإن بوسعنا أن نطلق اصطلاح الرمزية على الفترة كلها على المستوى العالمي. كل الاصطلاحات اعتباطية، ولكن يمكن الدفاع عن اصطلاح الرمزية لأن جذوره تمتد في مفاهيم الفترة بوصفه اصطلاحا له معنى عدد يفصل الفترة المشار إليها عن الفترة التي سبقتها، فترة الواقعية أو الطبيعية، أما الاختلاف عن الرومانسية فليس بتلك الدرجة من الوضوح لأن الرمزية هي في بعض نواحيها امتداد للرومانسية، الألمانية منها بوجه خاص، والفرنسية أيضا، كما بين ذلك حديثا فيرنر فورتريده في كتابه نوفالس والرمزية الفرنسية (1963). [71] ولكن الاتصال المباشر بين الفرنسيين والرومانسيين الألمان جاء متأخرا، ويجب ألا نبالغ في أهميته. ويبدو أن جان توريل في مقالة له بعنوان «الرومانسيون الألمان والرمزيون الفرنسيون» كان أول من نبه إلى تلك العلاقة. [72] وقد جاءت مقالة ميترلنك عن نوفالس (1894) ومجموعته الصغيرة من المختارات الشعرية (1896) في فترة متأخرة من عمر الحركة.[73] غير أن فاغنر كان بطبيعة الحال حلقة الوصل بين الرمزيين والأساطير الألمانية مع أن اتجاه مالارميه كان يتجاذبه الإعجاب بالموسيقا، والسخرية من المواضيع التي تناولها فاغنر. [74] وكان هاينه الذي دعا نفسه راهب الرومانسية المطرود Romantique defroque قد لعب في وقت أبكر دور الوسيط، ولكنه دور بولغ في أهميته في دراسة كورت فاينبرغ هنري هاينه بشير الرمزية الفرنسية (1954). [75] ويجب ألا ننسى أن أعمال ي. ت. أ. هوفمان ترجمت بشكل واسع إلى الفرنسية، وهي أعمال كان بوسعها أن تزود الرمزيين بالمواضيع الغيبية، وبالنظرة المتعالية للموسيقا، وبنظرية تبادل الحواس وتطبيقها.

ولربما فاقت هذه الصلات أهمية تلك الصلات غير المباشرة التي جاءت عن طريق الكتاب الإنكليز: من خلال الفصل الذي كتبه كارلايل عن الرمزية في الخياط وقد خيط من جديد، والمقالة التي خصصها نوفالس، ومن خلال كولرج الذي استمد منه بودلير، عن طريق وسيط آخر هو السيدة كرو، تعريفه للخيال الخلاق، ومن خلال إمرسن الذي ترجمه إدغار كينيه [76]. Quinet

كذلك عرف المفكرون الفرنسيون في أوائل القرن التاسع عشر نظرية

الرمزية على الأقل من خلال تطبيقها الواسع على كل الأديان وهو ما قام به كرويتزر الذي ترجم كتابه الرمزية إلى الفرنسية عام 1825 ,[77] وقد استعمل بيير لرو فكرة «الشعر الرمزي» بشكل بارز في أوائل الثلاثينات.[78] كما كان هناك إدغار ألن بو الذي أخذ عن كولرج وأوغوست فلهلم شليغل وبدا أنه يستبق آراء بودلير بشكل جعل بودلير يقتبس منه كما لو أنه كان هو بو، مسقطا علامات الاقتباس في بعض الأحيان.[79]

غير أن التأثير الهائل الذي مارسه بو على الفرنسيين يوضح الفرق بين الرومانسية والرمزية بجلاء. فبو لا يمثل فلسفة الرومانسيين حول العالم، ولا الإستطيقا الرومانسية التي تنظر للخيال باعتباره مغيرا للطبيعة. لقد أجاد من وصف بو بأنه «الملاك في الآلة»، ذلك أنه يمزج بين الإيمان بالتكنيك، بل بالتكنولوجيا والشك في الإلهام وعقلانية القرن الثامن عشر من ناحية، وبين إيمان غيبي بالجمال الخارق.[80] والشك في الإلهام والعداء للطبيعة هما النقطتان الحاسمتان اللتان تفصلان بين الرمزية والرومانسية. ويشترك كل من بودلير ومالارميه وفاليري في هذا الشك، بينما يبدو رلكه، الذي يعتبر رمزيا في الكثير من طرائفه وآرائه، رومانسيا من الطراز الأول في اعتماده على لحظات الإلهام. وهذا ما دعا هيوغو فريدرخ إلى استبعاده من كتابه عن القصيدة الغنائية الحديثة، والحط من شأنه في فقرة قاسية من فقرات كتابه.[81] وهذا هو السبب الذي لا بد من أجله أن تفشل أي محاولة لجعل مالارميه حفيدا روحيا لنوفالس كما يحاول فورتريده أن يفعل. قد نسلم بأن مالارميه يسعى نحو التعالي، ولكنه تعال فارغ، أما نوفالس فيعشق وحدة العالم ذي السر المكنون. كان الرومانسيون-باختصار-روسويين. أما الرمزيون، بدءا ببودلير، فيؤمنون بخطيئة الإنسان، أو يعرفون-إذا تفادوا المصطلحات الدينية-أن الإنسان محدود، وأنه ليس مخلص الطبيعة، كما اعتقد نوفالس. وقد تحددت نهاية الفترة الرومانسية بوضوح بانتصار الوضعية والنظرة العلمية، وهو الانتصار الذي سرعان ما أدى إلى تبدد الأوهام والتشاؤم. وكان أكثر الرمزيين غير مسيحيين، بل ملحدين، حتى ولو حاولوا اكتشاف دين جديد في الغيبيات أو غازلوا الأديان الشرقية. كانوا متشائمين دون أن يكونوا بالضرورة قد قرأوا شوبنهاور وإدوارد فون هارتمان كما فعل لافورغ، قبل الخضوع لتيار الانحلال السائد، أو لاتجاهات

نهاية القرن [82].

كما أن الرمزية تختلف اختلافا بينا عن الحركات الطليعية الجديدة التي ظهرت بعد عام 1914 كالمستقبلية، والتكعيبية، والسريالية، والتعبيرية وما إليها. فقد تهاوى الإيمان باللغة في هذه الحركات بأكمله بينما احتفظت اللغة عند كل من مالارميه وفاليري بقوتها المعرفية، بل حتى بقوتها السحرية ومجموعة قصائد فاليري سميت بحق تعاويذ. وأورفيوس هو البطل الأسطوري عند الشاعر يسحر الحيوانات والأشجار والحجارة. أما في الفن الأحدث عهدا فإن فكرة المماثلة تختفي تماما، وليس عند كافكا شيء منها. وفن ما بعد الرمزية فن تجريدي، أليغوري لا رمزي. والصورة عند السرياليين لا شيء خلفها: أقصى ما هنالك أنها تطفو على السطح من عالم اللاوعي عند الفرد.

نصل أخيرا إلى أعلى درجات التجريد، أي إلى الدائرة الرابعة: إلى استعمال الرمزية في الأدب ككل، في كل العصور. هنا تفقد الكلمة، بعد أن انطلقت من عقالها التاريخي، أي محتوى مجسد وتصبح مجرد اسم لظاهرة تكاد تكون عامة في كل الفنون.

هذه التأملات يجب أن تفضي بنا إلى ما لا يزيد عن توصية: أي إلى استعمال المعنى الثالث للكلمة، إلى تسمية تلك الفترة من فترات الأدب الأوروبي-الواقعة بين عام 1885 وعام 1914 تقريبا-فترة الرمزية وإلى اعتبارها حركة عالمية انبثقت أصلا من فرنسا ولكنها أنتجت كتابا عظاما وشعرا عظيما في غيرها من الأقطار: في أيرلندة وإنكلترة: ييتس وإليوت، في الولايات المتحدة: والاس ستيفنز وهارت كرين، في ألمانيا: غيورغو ورلكه وهفمانشتال، في روسيا: بلوك وإيفانوف وبيلي، في إسبانيا وأميركا الجنوبية: داريو وماخادو وغيلين. وإذا وسعنا مدلول الرمزية ليشمل النثر أيضا (وهذا ما يجب أن نفعله) لرأيناها موجودة في الأعمال المتأخرة لهنري جيمس، وفي أعمال جويس، وفي الأعمال المتأخرة لتوماس مان، وفي أعمال بروست، وفي الأعمال المبكرة لجيد وفوكنر، وفي أعمال د. هـ. لورنس. وإذا أضفنا المسرح لوجدناها في المراحل المتأخرة من أعمال إبسن وسترندبرغ وهاوبتمان، وفي أعمال أونيل. وهناك نقد رمزي متميز: هناك إستطيقا عند مالارميه وفاليري، وأفكار أقل تماسكا عند ريمي دي غورمون وإليوت

وييتس، ومدرسة مزدهرة تقوم على التفسير الرمزي، خاصة في الولايات المتحدة. والكثير من النقد الفرنسي الجديد رمزي صراحة. فالكتيب الجديد لرولان بارت، النقد والحقيقة (1966) يدعو إلى الحرية المطلقة في التفسير الرمزي.

غير أن علينا ألا ننسى ما بدأنا بالتذكير به، ألا وهو أن مفهوم الفترة لا يستنفد معانيها. فهذا المفهوم ليس مفهوما يسمي صنفا تكون فيه الأعمال المفردة أمثلة على ذلك الصنف. بل هو فكرة تنظيمية تكون في صراع مع ما سبقها وما لحقها من مثل فنية. وفي الفترة مدار البحث كانت قوة الأعمال المتخلفة من الفترة السابقة عظيمة بشكل خاص. فقد مثلت مسرحية النساجين لهاوبتمان في نفس السنة التي بدأت فيها مجلة أوراق للفن 1892(Blatter Fue die Kunst). وكتبت قصائد عن السيدة الجميلة لبلوك سنة كتابة مسرحية الأعماق لغوركي (1901). وقد ظهر الصراع أحيانا في أعمال الكاتب نفسه، وأحيانا في ثنايا العمل الفني نفسه. وقد دعا إدموند جالو Jaloux جويس «واقعيا ورمزيا في آن معا». [83] وهذا يصح بالنسبة لبروست ومان. فرواية يولسيس تمزج بين الرمزية والطبيعية مزجا لا نجده في أي كتاب آخر من كتب تلك الفترة-مزجا يبلغ درجات عليا وينتج توترا حادا-. وقد حاضر جويس في تريست عن كاتبين إنكليزيين لا ثالث لهما وهما: ديفو [الواقعي] وبليك [الرمزي]. [84]

يجب أن يتنامى قبول اصطلاح الرمزية مع تنامي الاتفاق على الفترات الرئيسة في تاريخ الأدب الأوروبي ليضاف إلى الفترات الخمس الأخرى. ولكن حتى لو انتصر اصطلاح آخر (وليس من بين كل الاصطلاحات التي تخطر على ذهني ما يفضله ولو من بعيد) فإن علينا دائما أن نعترف أن هذه الكلمة قد أدت وظيفتها كأداة من أدوات التاريخ الأدبي إذا كانت قد جعلتنا نفكر لا بأعمال بعينها، أو بكتاب بعينهم، بل بمدارس واتجاهات وحركات وبامتداداتها العالمية. والرمزية على الأقل مصطلح أدبي يساعدنا على مجابهة اعتماد الكثير من التقسيمات الزمنية في التاريخ الأدبي على التاريخ السياسي والاجتماعي (فاصطلاح الإمبريالية الذي تستخدمه مثلا التواريخ الأدبية الماركسية اصطلاح لا معنى له عندما يطبق على شعر تلك الفترة). أما الرمزية فهي اصطلاح.. «يمهد للتركيب، ويبعد أذهاننا عن

ركام الملاحظات والحقائق، ويمهد السبيل لتاريخ يكتب في المستقبل عن الأدب بوصفه من الفنون الجميلة». [85]

# هوامش الفصل الثامن

(١) برلين، 1912.

Max Schlesinger, Geschichte des symbols

(2) أنظر بحثي: «مفهوم الباروك في البحوث الأدبية»

The Concept of Baroque in Literary Scholarship

(1945) والحاشية الإضافية التي أضيفت له سنة (1962) في مفاهيم نقدية Concepts of Criticism (نيوهيفن، 1963)، ص69- 127.

(3) يبدو أن كتاب يوجين فولف: أحدث التيارات الأدبية ومبدأ الحداثة Eugen Wolff, Die jungste Literaturstromung und das Prinzip der Moderne (برلين، 1887) هو مصدر هذه الصيغة. وفي سنة 1884 كتب أرنو هولتس يقول: «على الشاعر أن يكون حديثا-حديثا من رأسه حتى أخمص قدميه».

(4) أنظر بحثي: «الفترات والحركات في التاريخ الأدبي»

Periods and Movements in Literary History

في الكتاب السنوي للمعهد الإنكليزي، 1940 (نيويورك، 1941)، ص73- 93.

1940, English Institute Annual

والفصل المعنون «التاريخ الأدبي» Literary History في كتاب نظرية الأدب الذي شاركني أوستن وارن في كتابته (نيويورك، 1949).

Theory of Literature

(5) أنظر بحثي: «مفهوم الرومانسية في التاريخ الأدبي» (1949)

The Conept of Romanticism in Literary History

في مفاهيم نقدية

Concepts of Criticism

(نيوهيفن، 1963)، ص 128- 199، والمقاطع الخاصة بالرمز والأليغوري في كتابي تاريخ النقد الحديث (4 أجزاء، نيوهيفن، 1955- 1965)، History of Modern Criticism 1/210- 211 ,2/41- 42، 76 , 174- 175 , 2/221-222.

(6) كان بول بورد في جريدة الزمان Le Temps يوم 6 آب 1885 هو المعتدي. وقد اقتبس قول موريس [الذي ترجم في المتن] عن كتاب ميشو: الرسالة الشعرية للمدرسة الرمزية (3 أجزاء، 1947)، 331/2. Guy Michaud, Message Poetigue du Symbolisme

(7) أعيد نشر هذا البيان في كتاب اندريه بار: الرمزية (باريس، 1911)، ص110.

Andre Barre, Le Symbolisme

(8) عن م. ديكودان: أزمة القيم الرمزية (تولوز، 1960)، ص23.

M.Decaudin, La Crise des valeurs symbolistes.

(9) أنظر بار، ص160- 161. أما بيتا فرلين فنجدهما في قصائد هجائية (1860).

Invectives

(10) ميشو، 2/335.

(11) ن. م.، ص 335 وما بعدها، وقارن ص427 وما بعدها. وأنظر تيودور دي فيجيفا أساتذتنا (باريس، 1895)، ص115-129.

Teodor de Wyzewa, Nos Maitres

وبالنسبة لموريس أنظر بول دلسيم: أحد منظري الرمزية: شارل موريس

Paul Delsemme, Un Theoricien du Symbolisme

(باريس، 1958)، وأنظر بشأن ويزيوا كتاب إلغال. دوفال: تيودور دي فيجيفا: ناقد بلا وطن (جنيف، 1961).

Elga L Duval, Teodor de Wyzewa: Critic Without a Country

(12) هذا كلام اقتبسه ديكودان، ص15، عن مجلة الدير (حزيران، 1894) .L.Ermitage

(13) في مجلة الشعر والنثر ا(آذار-نيسان-أيار، 1905)، ص 79 .Vers et Prose

(14) «وجود الرمزية» Existance du symbolisme

(1938) في الأعمال Oeuvres، ط البلياد (باريس، 1957)، 686/1- 706.

(15)» ضد الغموض Contre L'Obscurite المجلة البيضاء Revue blanche (15 تموز 1896)، أعيدت طباعة المقال في أخبار Chroniques

(16) لمزيد من التفاصيل أنظر كتاب ولتر أ. ستراوس: بروست والأدب Walter A. Strauss, Proust and Literature (كيمبرج، ماساشوستس، 1957)، ص191- 193 , 204.

(17) مقدمة كتاب إميريك فيزيه: إستطيقية مارسيل بروست (باريس، 1933).

Emeric Fiser, L'Esthetique de Marcel Proust

(18) أنظر أيضا بحث ميشو «الرمزي والرمزية» Michaud. Symbolique et Symbolisme

منشورات الرابطة الدولية للدراسات الفرنسية، 6 (1954)، ص75 وما بعدها. Cahiers de L'Association Internationale des Etudes Francais

(19) أنظر بشأن المراجع بحث بروس موريست: «أوائل النقاد الإنكليز والأمريكيين للرمزية الفرنسية». Bruce Morrissette, Early English and American Critics of French Symbolism

في دراسات على شرف فريدريك و. شبلي (سينت لويس، 1942)، ص159- 180.

Studies in Honor of Frederick W. Shipley

(20) أضيف فصل عن بودلير في الطبعة الموسعة سنة 1919.

(21) أنظر مقدمة رتشارد إلمان لطبعة سنة 1958 (نيويورك) من الحركة الرمزية. The Symbolist Movementوأنظر بالنسبة لسمنز كتاب روجيه لومبرو: آرثر سمونز: سيرة نقدية (لندن،1963)

Roger Lhombreaud, Arthur Symons, A Critical Biography

وكتاب روث زابرسكي تمبل: سيمياء الناقد: دراسة في كيفية دخول الرمزية الفرنسية إلى إنكلترة (نيو هيفن، 1953). Ruth Zabriskie Temple, The Critic's Alchemy: A Study of the In. troduction of French Symbolism into England

(22) أعيدت طباعة المقال في كتاب أفكار حول الخير والشر (1930)Ideas of Good and Evil

ثم في كتاب مقالات ومقدمات (نيويورك، 1961)، ص153-164. Essays and Introductions

(23) أنظر بحث موريست المشار إليه أعلاه، حاشية رقم 19.

(24) أنظر آرنولد ت. شواب: ج. هونكر: ناقد الفنون السبعة Arnold T. Schwab,J.G. Huneker, Critic

of the Seven Arts (ستانفرد، 1963).

(25) أنظر بشأن هونكر كتاب إدموند ولسون: كتب كلاسيكية وأخرى تجارية

Edmund Wilson, Classics and Commercials

(نيويورك، 1950)، ص114 وكتابه شواطئ الضياء (نيويورك، 1952)، ص73.

The Shores of Light

أما المقالة التي تتقدم هذا الكتاب فتتناول غوس.

(26) قارن كتاب أورسلا بروم: التايبولوجية الدينية في الفكر الأمريكي-

Ursula Brumm, Die religiose Typologie im amerikanischen nken

(ليدن، 1963)، ص81 وما بعدها مثلا.

(27) بولتمور، 1956، ص15 من مادة التقديم.James Baird, Ishmael

(28) سياق النقد (كيمبرج، ماساشوستس، 1957)، ص207. Harry Levin, Contexts of Criticism

(29) أشير بشكل خاص إلى كتاب د. و. روبرتسن: مقدمة إلى تشوسر D.W.Robertson, A Preface to Chaucer (برنستون، 1963)، وكتاب د. و. روبرتسن و ب. ف. هوبي: بيرس الحراث وتراث الكتاب المقدس D.W.Robertson and B.F. Huppe, Piers Plowman and Spiritual Tradition برنستون، 1951).

(30) قارن بحث مورتن بلومفيلد: «الرمزية في أدب القرون الوسطى»، Morton Bloomfield, Symbolism in Medieval Literature الفلولوجيا الحديثة Modern Philology 56 (958)، ص73-81، وفيه يقتبس الكاتب ما يلي من كتاب توما الأكويني: المسائل المفضلة، 17- 16 Questiones quodlibetales

«لا يمكن الإتيان في أي من العلوم، أو مجال من مجالات الجهد الإنساني، أو حديث من الأحاديث بأكثر من المعاني الحرفية، اللهم إلا في الكتاب المقدس الذي جاء به الروح القدس، وما الإنسان إلا وسيلة».

(31) برنستون 1957، ص122 , 124.

Northrop Frye, The Anatomy of Criticism

(32) ن. م.، ص90.

Northrop Frye, The Anatomy of Criticism

(33) انظر أولغا راغوسا: «فتوريو بيكا: أول المبشرين بالرمزية الفرنسية في إيطاليا».

- Olga Ragusa, Vitorio Pica: First Champion of French Symbolism in Italy إيتالكا Italica، 35(1958)،

، ولويجي دي ناردس: «انتقادات أولية لدراسة عن فتوريو بيكا والانحلالية الفرنسية.261-255ص

Luigi de Nardis, Prospettive critiche per uno studio su Vittorio Pica e decadentismo francese مجلة

الأدب الحديث المقارن، Rivista di Letterature moderne e comparate 19 1960، ص202 -209.

(34) ميلانو، 1959. Mario Luzi, L'Idea simbolista يذكر لوزي، إضافة إلى الفرنسيين، كلا من بريوسوف وبالمونت وإيفانوف وبلوك وييتس وإليوت وغيورغه وهوفمامشتال ورلكه وبن وباسكولي ودانوتريو وأونوفري وكامبانا وداريو وأنتونيو ماخادو وخمينث والشاعر اليوناني خانتزوبلس.

(35) باسكولي: منيرفا الخفية Giovanni Pascoli, Minerva oscura (1898) في مؤتمرات ودراسات عن دانتي (1921)، إلخ. Conferenze e studi dantesche

(36) تبدأ قصيدة «فرلين: استجابة»

Verlaine: Responso

هكذا: «أيها الأب السيد الساحر، أيها الشاعر السماوي»..

Padre Y maestro magico, liriforo celeste

أنظر بالنسبة لداريو كتاب ي. ك. ماب: الأثر الفرنسي في أعمال روبن داريو (باريس، 1925).

E.K.Mapes, L'Influence francaise dans l'oeuvre de Ruben Dario

(37) أنظر بيرنر جيكوفات: خوليو هيراراي ريسخ (بيركلي، 1957).

Bernard Gicovate, Julio Herrera y Reissing

(38) أنظر غوستاف زيبنمان: القصيدة الحديثة في أسبانيا (شتتغارت، 1965)،

Gustave Siebenmann, Die moderne Lyrik in Spanien

خاصة ص 43 وما بعدها، وغييرمو دياث بلاخا: الحداثة في مقابل جيل 98

Guillermo Diaz-Plaja, Modernismo frente a noventa y Ocho

(39) كيمبرج، ماساشوستس، 1961، ص214.

Jorge Guillen, Language and Poetry

(40) رمي دي غورمون: مشيات أدبية

Remy de Gourmont, Promenades Litteraires

السلسلة السادسة، (باريس، 1912)، داماسو الونسو: غونغورا والأدب المعاصر

Damaso Alomso, Gongora y la literatura contemporanea

(سانتاندر، 1932)، وفي دراسات ومقالات حول غونغورا (مدريد، 1955).

Estudios y ensayos gongorinos

(41) أنظر ب بوشنشتاين: «تأثير الرمزية الفرنسية على القصيدة الغنائية الألمانية في أوائل القرن العشرين»، يوفوريون، 58 (1964)، ص375- 395،

B.Boschenstein, Wirkungen des franzosischen Symbolismus auf die deutsche Lyrik der Jahrhundertwende

ويذكر فيرنر فورتر يده في «أصداء مباشرة للشعر الفرنسي في أعمال شتفان غيورغه»،

Werner Vordtriede, Direct Echos of French Poetry in Stefan George's Works

ملاحظات لغوية معاصرة

Modern Language Notes 60

(1945)، ص461- 468، مماثلات تافهة لأشعار بودلير ومالارميه. وهناك المزيد من ذلك في كتاب كلود ديفيد: شتفان غيورغة: أعماله الشعرية (باريس 1952).

Claude David, Stefan George. Son Oeuvre Poetique Blatter fur die Kunst

(42) أوراق للفن الجزء الأول، رقم2: «حول شتفان غيورغه والفن الجديد»،

Uber Stefan George, eine neue Kunst

أعيد طبع المقال في رسالة شتفان غيورغه (برلين، 1935)، ص69- 70.

Die Sendung Stefan Georges

(43) «نجم الإتحاد»،

Stern des Bundes

عن ديفيد، ص285، أنظر فريدرخ غندولف: غيورغه (برلين، 1920)، ص50-51.

Friedrich Gundolf, George

(44) أنظر شكسبير والروح الألمانية (برلين، 1914)، ص1- 2،

Friedrich Gundolf, Shakespeare und deutsche Geist
للتعرف على تفريق غندولف بين الرمز والأليغوري، كذلك غوته (برلين، 1916)، ص16 , 28 لتقسيمه لأعمال غيته.
(45) الأعمال النثرية، 2/104.

Hofmannsthal, Prosa
(46) أنظر بوشنشتاين، كما في الحاشية 41 أعلاه، وهربرت لندنبرغر: «غيورغ تراكل ورامبو»، الأدب المقارن Herbert Lindenberger, Georg Trakl and Rimbaud
Comparative Literature 10 (1958، ص35- 21). وكان تراكل قد قرأ الترجمة التي قام بها ك. ل. آمر عام 1907.(الإسم المستعار لكارل كلامر)
(47) هامبورغ، 1956، ص108 . Huho Friedrich, Struktur der modernen Lyrik
(48) في رحلة محاضرات، (بيرن، 1958)، ص287- 304 .Wolfgang Kayser, Die Vortragsreise
(49) المجلد التاسع (1882)، ص115- 143، أعيد نشره في كتاب الخصائص الأدبية (سينت بطرسبرغ، 1897). Zinaida Vengerova, Literaturnye Kharakteristiki
(50) قارن ح. دونجن: تأثير الرمزية الفرنسية على الشعر الروسي (لاهاي، 1958)، ص23.. G.Donchin, The Influence of French Symbolism on Russian Poetry
(51) الأشعار غير المطبوعة Neizdannye stikhotvoreniya(موسكو، 1935)، ص246 , 428.
(52) رسائل رينيه غل Lettres dre Rene Ghil(باريس، 1935)، ص13-16 , 18-20، وكتاب غل: رسالة في الكلمة (باريس،1886). Traite du verbe
(53) حول أسباب الانحطاط والتيارات الجديدة في الأدب الروسي المعاصر (سينت بطرسبرغ، 1893). Dimitri Merezhkovsky, O Prichinakh upadka io novykh techeny akh sovremennoy -
(54) «يوميات ألكساندر بلوك في صباه» (1901- 1902)، Yunocheski dnevnik Aleksandra Bloka التراث الأدبي 27Literaturnoe Nasledstvo- 28 (1937)، ص302.
(55) «ما تدعو له الرمزية» Zavety simvolisma أبولو، 8 (1901)، ص13، Apollonوفي كتاب التخم والأخدود Borozdy i mezhi(موسكو، 1916)، ص133.
(56) هناك بحث جيد لهذا الموضوع في مقال يوري شتريدتر: «الشفافية والاستلاب: حول نظرية الصورة الشعرية في الحداثة الروسية» Jurij Striedter, Transparenz und Vermfremdung: Zur Theorie des Poetischen Bildes in der russischen Moderne في كتاب استطيقا الحلول: تأملات إستطيقية، تحرير فلفغانغ آيزر (ميونخ، 1966)، ص 263- 289 Immanente Aesthetik: Aesthetische Reflexion,ed.. Wolfgang Iser
(57) في الجزء الثالث. Wilhelm Feldmann, Wspolczesna literatura polska
(58) كان زينون بشسمسكي قد كتب مقالا عن ميترلنك سنة 1891 في مجلة العالم (Swiat) وأنظر هنريك ماركيفج: «بولونيا الفتاة والمذاهب الفكرية» H.Markiewicz, Mloda Polska i izmy في من قضايا الأدب البولوني في القرن العشرين (وارسو، 1965) Z Problemow literatury polskiej XX wieku7/I -1 51، وخاصة ص15، ويضم كتاب تيوفيل فاينسكي تاريخ الأدب البولوني (وارسو، 1946) Teofil Wojenski, Historia literatury polskiej فصلا بعنوان «الرمزية» Symbolizm وآخر بعنوان «الرومانسية الجديدة في بولونيا» Neoromantysm بينما يضم كتاب الرومانسية الجديدة البولونية ليوليان كشيجانوفسكي Julian Krzyzanowski, Neoromantyzm Polski 1890 -1918فصلا بعنوان

«الدراما الطبيعية الرمزية» Drama naturalistyczno-symboliczny (ص 182 وما بعدها).

(59) في «حول المدرسة الرمزية» O.Skole symbolistu البيان النقدي Keiticke projevi (براغ، 1947)، 1/185 - 186، وقد نشر المقال أصلا بعنوان Zaslano في مجلة الصحيفة الأدبية 13 Literarni listy (1891)، 46- 48 , 65- 66 , 85- 86، وأنظر ج. بستوريس: ببليوغرافيا بأعمال ف. إكس جالدا (براغ، 1948)، ص79. J.Pis torius, Bibliografie dila F.X. Saldy

(60) التركيبية في الفن الجديد «Syntetism v novem unmeni وقد نشرت أصلا في الصحيفة الأدبية (1891- 1892)، أنظر بحثا موجزا لها في بحثي المعنون «النقد التشيكي الحديث والبحث الأدبي»، Modern Czech Criticism and Literary Scholarship في مقالات عن الأدب التشيكي (لاهاي، 1963، ص179- 180. Essays on Czecn Literature

(61) «الرمز» (1887)، Das Symbol، القديم والحديث: سلسلة جديدة (1889) Friedrich Theodor Vischer, Altes und Neues. Neue Folge.

(62) اقتبسه ديكودان في الأزمة La Crise، [هامش رقم 8]، ص15 عن مجلة المجتمع الجديد La Societe nouvelle (نيسان، 1894).

(63) أنظر المقالات الكثيرة التي كتبها ألبرت فلك، مثل «الحساسية المزدوجة في تاريخ الأفكار» Albert Wellek, Das Doppelempfinden in der Geistesgeschichte في مجلة الإستطيقا Zeitschrift fur Aesthetik 23 (1929)، ص14-32، «الحساسية المزدوجة في القرن الثامن عشر»، «Das Doppelempfinden im 18. Jahrhundert، الفصلية الألمانية لعلم الأدب وتاريخ الأفكار، 14 (1936)، ص75- 102. Deutsche Vierteljahrschrift fur Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte

(64) «الخيال البناء»، Constuctive imagination اقتبسه بالإنكليزية عن كتاب كاثرن كرو: الجانب الليلي من الطبيعة، Catherine Crowe The Night Side of Nature في فوائد إستطيقية، ط. كونراد (باريس، 1923)، ص279.

(65) ن. م.، ص275.. Curiosites esthetiques Conrad ed

(66) الفن الرومانسي.. L.Art Romantique Conrad ed ص كونراد (باريس، (1925)، ص 119.

(67) الأعمال الكاملة.. Oeuvres completes, Pleiade ed ط البلياد (باريس، 1949)، ص368.

(68) ن. م.، ص378.

(69) جمع جاك شيرر في التعبير الأدبي في أعمال مالارميه (باريس، 1947)، Jacques Scherer, L'expression litteraire dans l'oeuvre de Mallarme ص155 وما بعدها، البراهين على اتصال مالارميه بالأفلاطونية والغيبية. وكان مالارميه قد أنكر علمه بالبوذية في حديث حول الشعر، تحقيق هـ. موندور Propos sur la poesie,ed. H. Mondor (موناكو، 1946)، ص59. أما هاسي كوبرمان فيبالغ في تأثير فاغنر وذلك في كتابه إستطيقية ستيفان مالارميه (نيويورك، 1933)، Hasye Cooperman, The Aesthetic of Stephane Mallarme والدليل على اهتمام مالارميه بهيغل موجود في رسالة كتبها فلير دي ليل آدم إلى مالارميه واقتبسها هنري موندور في حياة مالارميه (باريس، 1941)، ص 222. H.Mondor, Vie de Mallarme «وبالنسبة لهيغل فإنني سعيدا جدا لأنك أبديت بعض الاهتمام بذلك العبقري المدهش».

(70) أنظر غي ديفل: إستطيقية ستيفان مالارميه (باريس، 1951) .

Guy Defel, L'Esthetique de Stephane Mallarme.

(71) Werner Vordtriede, Novalis und die franzosischen

Symbolisten (شتتغارت، 1963).

(72) في أحاديث سياسية وأدبية (أيلول، 1891). Entretiens politiques et litteraires

(73) في المجلة الجديدة (1894) La Nouvelle Revue وفي مريدو سايي طبقا لبعض الكتابات الناقصة (بروكسل، 1895). Les Disciples a Sais suivi de fragments أما المقالة عن نوفالس فموجودة في كنز البسطاء (1896). Le Tresor des humbles

(74) قارن مقالة «رخارد فاغنر: تأملات شاعر فرنسي» (1885) Richard Wagner: Reverie d'un poete francais في الأعمال Oeuvres، ص541-545.

(75) Kurt Weinberg, Henri Heine: Heraut du symbolisme francais (نيوهيفن 1954).

(76) يضم كتاب أ. ج. ليمان، إستطيقا المدرسة الرمزية في فرنسا 1885- 1895 (أكسفورد، 1950) بعض الأفكار الجديرة بالاعتبار. A.G.Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France

(76) ظهر كتاب فريدرخ كرويتزر الرمزية والأساطير عند الشعوب القديمة Friedrich Creuzer, (Symbolik und Mythologie der alten 1810(Volker. بعنوان أديان القدماء من خلال أشكالها الرمزية Religions de L'antiquite considerees dans leurs formes symbolistes بترجمة قام بها ج. د. غينيو عام 1825.

(78) أنظر مقالته» في الأسلوب الرمزي Du Style Symbolique العالم Le Globe (29 آذار و 8 نيسان 1829)، وسلسلة المقالات التي نشرها في المجلة الموسوعية (1831). La Revue Encyclopedique. وأنظر كتابي تاريخ النقد الحديث 3/27- 28. History of Modern Criticism.

(79) يقتبس بودلير مقالة «المبدأ الشعري» The Poetic Principle كاملة في المقالة التي كتبها عن غوتييه. أنظر أيضا مقالة مارسيل فرانسون: «بو وبودلير» Marcel Francon, Poe et Baudelaire منشورات الرابطة اللغوية الحديثة PMLA، 60 (1945)، ص841-859.

(80) أنظر الفصل الذي كتبته في تاريخ النقد الحديث، 3/152- 163. History of Modern Criticism

(81) بنية الشعر الغنائي الحديث، ص116، وفي الطبعة المنقحة (1963)، ص161- 162. Struktur der modernen Lyrik.

(82) أنظر المراجعة التي كتبها هانس روبرت ياوس لكتاب مورتريده: نوفالس ونشرها في مجلة دراسات رومانية [لاتينية حديثة] 77 (1965)، 174- 183. Romaische Forschungen

(83) اقتبسه هاري لفن في كتاب جيمس جويس Harry Levin, James Joyce (نورفك، كنتكت، 1941)، ص19.

(84) انظر رتشارد إلمان: جيمس جويس Richard Ellmann, James Joyce (نيويورك، 1959)، ص329-330. دعيت المحاضرات التي ألقاها عام 1912 «الواقعية والمثالية في الأدب الإنكليزي» Verismo ed idealismo nella letteratura inglese

(85) أنظر كتابي مفاهيم نقدية، ص114. Concepts of Criticism

٩

# الأدب المقـــارن: اسمـــه وطبيعتـــه(*)

ربما كان من المفيد أن ننعم النظر في تاريخ اصطلاح «الأدب المقارن»، وأن نحاول تحديد معانيه في اللغات الرئيسة لأنه كان مثار قدر كبير من الجدل والتفسيرات وسوء الفهم. ولن نستطيع تحديد مداه ومحتواه إلا إذا فعلنا ذلك. وسنبدأ بالمعاجم وتطور الدلالات التاريخية ثم نمضي بعد ذلك إلى استعراض موجز للدراسات المقارنة التي يؤمل أن تفضي بنا إلى بعض النتائج التي لن تخلو من الفائدة بالنسبة للموقف الراهن. فلا يزال «الأدب المقارن» موضوعا خلافيا، كفكرة ومجال دراسة.

ليس هناك فيما يبدو أي مشكلات تتعلق بالكلمتين اللتين يتكون منهما الاصطلاح، كل على حدة. فكلمة Comparative (مقارن) ترد في اللغة الإنكليزية الوسيطة، ولا شك في أنها مستعارة من الكلمة اللاتينية Comparativus، وترد كذلك في أعمال شكسبير، عندما يهاجم فولستاف الأمير هال بقوله إنه «ألعن أمير شاب لطيف، سريع المقارنات» على سبيل المثال[1]. وترد الكلمة عام

1598 في عنوان مقال كتبه فرانس ميرز هو: «بحث مقارن في شعرائنا الإنكليز والشعراء اليونانيين واللاتينيين والإيطاليين»[2]. كما ترد الصفة في عناوين عدد من كتب القرنين السابع عشر والثامن عشر. ففي عام 1602 نشر وليم فلبك كتابا بعنوان بحث مقارن في القوانين. كما صادفت كتابا بعنوان تشريح مقارن للحيوانات المتوحشة نشر عام 1765. وقد نشر مؤلف الكتاب جون غريغوري في العام التالي كتابا بعنوان نظرة مقارنة بين وضع الإنسان وملكاته ووضع الحيوان وملكاته. وقد صاغ المطران روبرت لوث هدف الدراسة المقارنة صياغة جيدة في محاضراته التي كتبها باللاتينية حول شعر العبرانيين الديني، حين قال:«يجب أن نرى كل شيء بأعينهم [أي أعين العبرانيين القدماء]، وأن نقيس الأمور بمقاييسهم، وأن نحاول قراءة العبرية كالعبرانيين بقدر المستطاع. وعلينا أن نكون كعلماء الفلك بالنسبة لذلك الفرع من علمهم الذي يدعونه مقارنا، ولذلك فإنهم في سعيهم لتكوين فكرة واضحة عن نظام الأفلاك العام وأجزائه المختلفة يتصورون أنفسهم وهم يخترقون الكون ويستعرضونه منتقلين من كوكب إلى كوكب بحيث يصبحون من سكان كل كوكب لفترة قصيرة من الزمن»[3]. وقد أعلن توماس وارتن في مقدمة الجزء الأول من كتابه تاريخ الشعر الإنكليزي الذي كان فتحا جديدا في موضوعه أنه سيقدم «عرضا مقارنا لشعر الأمم الأخرى»[4]. وتحدث جورج إلس في كتابه عينات من شعر أوائل الشعراء الإنكليز (1790) عن دارسي التاريخ القديم، الذين «غالبا ما نجحت براعتهم في ملاحظة العديد من خصائص المجتمع، وتطور الفنون والعادات واستخلاصها عن طريق النقد المقارن» من كتب التاريخ التي كتبت في العصر الوسيط [5]. وفي سنة 1800 نشر تشارلز دبدن كتابا من خمسة أجزاء عنوانه تاريخ شامل للمسرح الإنكليزي يتقدمه عرض مقارن واف للمسارح الآسيوية واليونانية والرومانية والإيطالية والبرتغالية والألمانية والفرنسية وغيرها. وقد عبر هذا الكتاب تعبيرا كاملا عن فكرة الأدب المقارن، ولكن اصطلاح الأدب المقارن نفسه لم يرد لأول مرة إلا في رسالة كتبها ماثيو آرنولد عام 1848 يقول فيها: «إن إنكلترة متخلفة كثيرا عن القارة الأوروبية من بعض النواحي. هذا واضح الآن رغم أن الاهتمام بالآداب المقارنة خلال نصف القرن الماضي كان حريا بإيضاح الأمر للجميع»[6].

لكن ذلك كان في رسالة خاصة لم تنشر إلا سنة 1895، ولا تعني كلمة «مقارنة» هنا أكثر من «التي يمكن مقارنتها مع بعضها». لقد كان الاستعمال الحاسم للاصطلاح باللغة الإنكليزية هو استعمال هجسن مكولي بزنت المحامي الأيرلندي الذي صار فيما بعد أستاذ الدراسات الكلاسيكية والأدب الإنكليزي في الكلية الجامعية بأوكلاند بنيوزيلنده، وذلك حين استعمل الاصطلاح عنوانا لكتابه الذي نشره عام 1886. وقد أثار الكتاب، باعتباره جزءا من السلسلة العلمية العالمية التي كانت تصدرها دار نشر كيغن بول وترنج وتروبنر، بعض الاهتمام فراجعه مثلا وليم دين هاولز باستحسان[7]. كما ادعى بزنت في مقالة بعنوان: «علم الأدب المقارن» أنه «كان أول من بين منهج العلم الجديد ومبادئه ومثل له، وأنه كان أول من فعل ذلك لا في الإمبراطورية البريطانية فحسب، بل في العالم أجمع»[8]. لا شك في أن ذلك هراء حتى ولو حددنا الأدب المقارن بالمعنى الخاص الذي أعطاه بزنت له. فالاصطلاح الإنكليزي لا يمكن بحثه بمعزل عن مثيليه في فرنسا وألمانيا.

يتضح سبب تأخر الاصطلاح الإنكليزي في الظهور إذا أدركنا اللغة الإنكليزية لم تكن تحبذ جمع الكلمتين «الأدب المقارن» معا لأن كلمة «الأدب» فقدت معناها القديم:«معرفة أو دراسة الأدب»!. وأخذت تعني «الكتابات الأدبية بشكل عام»، أو «كتابات فترة معينة أو بلد معين، أو منطقة معينة». وقد اكتمل هذا التحول في أيامنا هذه، ومما يدل عليه رفض الأستاذ لين كوبر من جامعة كورنل مثلا أن يدعو القسم الذي كان يرأسه قسم «الأدب المقارن» وأصر على «الدراسة المقارنة للأدب». ذلك أنه اعتبر الأدب المقارن اصطلاحا «لا أصل له، ليس له معنى ولا مبنى». فلو جاز لجاز لنا أن نقول «البطاطا المقارنة» أو «القشور المقارنة»[9]. لكن كلمه «الأدب» كانت تعني في السابق بالإنكليزية «المعرفة» و«الثقافة الأدبية»، خاصة معرفة اللاتينية. اسمع هذا الثرثار (Tatler) يقول سنة 1710:«لا ينفع الحمق التجاؤه إلى لغات المعرفة. فكل ما يفعله الأدب هو أن يظهر الجبلة الطبيعية في الإنسان أكثر من ذي قبل»[10]. وهذا بزول، على سبيل المثال، يقول إن بارتي كان «إيطاليا ذا أدب لا يستهان به»[11] [يقصد معرفة]. وقد دام هذا الاستعمال حتى القرن التاسع عشر عندما ألقى جيمس إنغرم محاضرته الافتتاحية حول «فائدة الأدب الأنجلوسكسوني» (1807)، قاصدا بذلك فائدة معرفتنا

باللغة الأنجلوسكسونية، أو عندما كتب جون بثرهام موجزا تاريخيا لتقدم الأدب الأنجلوسكسوني ووضعه الراهن في إنكلترة (1840)، حيث تعني كلمة «الأدب» من غير شك، دراسة الأدب. لكن هذه المعاني كانت مخلفات: فقد كانت كلمة «الأدب» قد اكتسبت في ذلك الوقت معناها الحالي، ألا وهو «الكتابات» [الخاصة بموضوع ما]. ويعطي قاموس أكسفورد الإنكليزي، تاريخ أول ورود لهذا المعنى في سنة 1812، ولكن هذا التاريخ متأخر جدا، والأصح هو أن المعنى الحديث دخل الإنكليزية من الفرنسية في أواخر القرن الثامن عشر.

لقد أحيت دلالة الأدب على الكتابات الأدبية، أو الكتابات بشكل عام معنى كان معروفا في أواخر العصور الكلاسيكية. فكلمة Literatura اللاتينية ترجمة ل grammatike اليونانية، وتعني أحيانا معرفة القراءة والكتابة، أو قولا مكتوبا، أو الأبجدية نفسها. لكن ترتليان (الذي عاش ما بين حوالي سنة 160 إلى سنة 240 ميلادية) وكاسيان يقارنان الأدب الدنيوي بالديني، أو الأدب الوثني بالمسيحي، أي literatura بـ [12] Scriptura.

لكن هذا المعنى لا يعود إلى الظهور إلا في ثلاثينات القرن الثامن عشر، متنافسا مع litrae اللاتينية، Lettres الفرنسية، أي letters الإنكليزية. ومن الأمثلة المبكرة سلسلة فرانسوا غرانيه المعنونة تأملات حول الأعمال الأدبية (1736- 1740). وقد استعمل فولتير كلمة litterature في فصل عنوانه «في الفنون الجميلة» من كتاب قرن لويس الرابع عشر (1751) استعمالا غير واضح المعنى إلى جانب «الفصاحة، والشعراء، وكتب الأخلاق والتسلية». وتكلم في أمكنة أخرى من الكتاب عن «الأدب الخفيف» و«أنواع الأدب التي يمارسها الإيطاليون [13]. وفي عام 1759 بدأ لسنغ نشر رسائله حول أحدث الكتابات الأدبية، حيث تعني كلمة الأدب «الكتابات» بشكل واضح. لكن يتضح أن هذا المعنى كان لا يزال غير مألوف من حقيقة أن مقالات حول مواضيع مختلفة في الأدب والأخلاق (1735-1754) ترجمت إلى الألمانية عام 1776 بعنوان Versuche uber Verschiedence Gegenstande der Sittenlehre und Gelehrsamkeit أي محاولات حول مواضيع مختلفة في الأخلاق والمعرفة.[14]

لكن سرعان ما ضاق استعمال كلمة «أدب» بمعنى «كل الكتابات الأدبية»

هذا (وهو الاستعمال الذي لا يزال دارجا هذه الأيام كأحد معاني الكلمة)- ضاق في القرن الثامن عشر لينحصر في النطاق الوطني أو المحلي. فقد أخذ الناس يتكلمون عن آداب فرنسية وألمانية وإيطالية وبندقية [نسبة إلى البندقية] وفقدت الكلمة في نفس الوقت تقريبا شموليتها السابقة، وصارت تعني ما نقصده اليوم حين نقول: «الأدب الإبداعي»، أو الشعر والنثر الذي يتناول أمورا من نسج الخيال. وأول كتاب يمثل هذا التغير المزدوج هو، على حد علمي، كتاب كارلو دنينا حديث عن الأحداث الأدبية (1760)[15]. إذ يوضح دنينا في الكتاب أنه لن يتكلم عن «تقدم العلوم والفنون لأنها لا تشكل جزءا من الأدب»، بل سيتكلم عن الكتب الخاصة بالمعرفة إن كانت تنتمي إلى «الذوق الرفيع، والفصاحة، أي إلى الأدب»[16]. وتتحدث مقدمة الترجمة الفرنسية عن الآداب الإيطالية، والإنكليزية واليونانية واللاتينية. وفي عام 1774 ظهر كتاب بعنوان بحث في الأدب الروسي كتبه ن. نوفيكوف في لغهورن، وهناك دلالة محلية واضحة في كتابات ماريو فوسكاريني تاريخ الأدب البندقي (1752). كما أن هناك مثالا بديعا على عملية تحول المعنى القديم للكلمة إلى دلالات وطنية وإستطيقية هو كتاب فكرة الأدب الألماني (لوكا، 1784) للكاتب أ. جيورجي برتولا الذي هو عبارة عن طبعة موسعة من كتابه السابق فكرة الشعر الألماني (نابولي، 1779)، والتغير الذي حصل في العنوان استدعاه ضم تقرير عن الرواية الألمانية في الطبعة الثانية[17]. وفي الألمانية يركز اصطلاح Nationalliteratur (الأدب الوطني) على الأمة كوحدة أدبية: وقد ظهر ذلك الاصطلاح لأول مرة في عنوان كتاب ليونهارت مايستر مساهمات في تاريخ اللغة الألمانية والأدب الوطني (1777) ثم شاع استعماله في القرن التاسع عشر، ولذا تجده في عناوين أفضل التواريخ الأدبية الألمانية، كتلك التي كتبها فاخلر، وكوبرشتاين، وغرفينس عام 1835 و أ. فلمار و ر. غوتشال فيما بعد[18].

غير أن الحدود الإستطيقية للكلمة ظلت تثير الاستياء لوقت طويل. فقد قال فيلاريت شازل، على سبيل المثال، عام 1847: «ليس لكلمة الأدب وزن عندي، إذ تبدو لي فارغة من المعنى، وما هي إلا نتاج الفساد الفكري». وكانت في ذهنه مرتبطة بالتراثين البلاغيين الروماني واليوناني. «وليس الأدب فلسفة، أو تاريخا، أو معرفة، أو نقدا، أو أي شيء آخر إنه شيء

غامض لا يحس ولا يدرك»[19]. وكان من رأي شازل أن تعبير«التاريخ الفكري» أفضل من «التاريخ الأدبي».

وقد حصل الشيء نفسه في إنكلترة. ولا يزال من الصعب أحيانا أن نميز بين معنى الأدب القديم باعتباره الثقافة الأدبية، وبين دلالته على مجموعة معينة من الكتابات. ففي عام 1755 مثلا، أراد الدكتور جونسون أن ينشئ حوليات الأدب في الخارج والداخل. وفي عام 1761 فكر جورج كولمن الأكبر أن «شكسبير وملتون يقفان وحدهما بين حطام الأدب الإنكليزي القديم ككاتبين من الطراز الأول»[20]. وفي عام 1767 ضم آدم فيراغسن فصلا بعنوان «في تاريخ الأدب» إلى كتابه مقال في تاريخ المجتمع المتحضر. وفي عام 1774 عبر الدكتور جونسون في رسالة من رسائله عن رغبته في «أن يبعث ما نسي عن غير وجه حق من أدبنا القديم [21]. وفي عام 1777 نشر جون بيركنهاوت كتابا عنوانه السيرة الأدبية كان عنوانه الفرعي تاريخ الأدب من خلال تراجم الكتاب قصد منه أن يقدم «نظرة موجزة في نشأة الأدب وتقدمه». وتحدثت مقدمة التاريخ الأدبي لشعراء التروبادور بقلم دي لاكورن دي سانت بالي الذي ترجمته السيدة سوزان دوبسن إلى الإنكليزية عام 1779، عن شعراء التروبادور باعتبارهم «أسلاف الأدب الحديث»، وأراد جيمس بيتي عام 1783 أن يتتبع نشأه رواية الرومانس وتقدمها «من أجل أن يلقى الضوء على تاريخ هذه العصور المتأخرة وسياستها وأخلاقها وأدبها»[22]. كما نشرت كتب مثل كتاب وليم ردفورد نظرة في التاريخ القديم تشمل تقدم الأدب والفنون الجميلة (1788)، وكتاب روبرت ألفس فصول مختصرة من تاريخ الأدب (1794)، وكتاب أندرو فليت مقدمة للتاريخ الأدبي للقرنين الرابع عشر والخامس عشر (1798) الذي شكا فيه مؤلفه من «أن الأدب الإنكليزي لا يحتاج إلى شيء قدر حاجته إلى تاريخ لإحياء الكتابات الأدبية». لكننا قد ندهش إذا علمنا أن أول كتاب يحمل عنوان تاريخ اللغة الإنكليزية والأدب الإنكليزي كان كتابا مدرسيا صغيرا كتبه روبرت جيمبرز عام 1836، وأن أول أستاذ للغة الإنكليزية والأدب الإنكليزي كان [الخوري] توماس ديل، في الكلية الجامعية، بلندن، عام 1828[23].

وهكذا عطل تغير معنى كلمة الأدب في الإنكليزية تبني تعبير الأدب المقارن بينما كان اصطلاح «السياسة المقارنة» الذي دافع عنه المؤرخ ي. أ.

فريمن عام 1873[24] مقبولا مثلما قبل اصطلاح «النحو المقارن» الذي ظهر في عنوان ترجمة كتاب النحو المقارن للغات السنسكريتية والزندية واليونانية إلخ لفرانش بب عام 1844.

أما في فرنسا فالقصة تختلف. فقد حافظت هناك كلمة litterature على معنى الدراسة الأدبية لوقت طويل. وعرف فولتير الأدب في مقالته الناقصة عن الأدب التي ضمها معجمه الفلسفي (1764- 1772) بأنه «معرفة الأعمال ذات الذوق الرفيع، مع شيء من العلم بالتاريخ والشعر والفصاحة والنقد»، وميزة عن labelle litterature الذي يتصل «بالأشياء الجميلة، وبالشعر وللفصاحة والتاريخ ذات الأسلوب المتين»[25]. أما تلميذ فولتير جان فرانسوا الذي كتب المقالات الأدبية الرئيسة للموسوعة الكبرى والتي جمعها تحت عنوان عناصر الأدب (1787) فقد استعمل litterature بمعنى «معرفة الـ belle lettre في مقابل المعرفة التي تتصف بالتوسع والتعمق. وكان من رأيه أن المرء يستطيع «مع قدر كبير من الذكاء والموهبة والذوق أن يكتب أعمالا بارعة دون الحاجة إلى التعمق والتوسع في المعرفة والأدب»[26]. ولذا أمكن في أوائل القرن التاسع عشر أن يظهر تعبير «الأدب المقارن» الذي أوحى به فيما يبدو كتاب كوفييه الشهير التشريح المقارن (1800)، أو كتاب ديجيراندو التاريخ المقارن للنظم الفلسفية (1804). ففي عام 1816 نشر مصنفان هما نويل ولابلاس مجموعة من كتب المختارات من الأدب الفرنسي والكلاسيكي والإنكليزي تحت عنوان لم يفسره ولم يكرره في المختارات هو دروس في الأدب المقارن [27]. وفي سنة 1826 شكا شارل بوجانس في كتاب رسائل فلسفية إلى مدام س حول مواضيع أخلاقية وأدبية مختلفة من عدم وجود كتاب «يتناول مبادئ الأدب أي كتاب في الأدب المقارن» يمكنه أن يوصيها بقراءته [28].

غير أن الذي أشاع الاصطلاح في فرنسا هو من غير شك أبيل فرانسوا فلمان الذي نجح المساق الذي أعطاه في السوربون في أواخر العشرينات نجاحا منقطع النظير. وقد نشر مادته عام 1828- 1829 تحت عنوان صورة الأدب الفرنسي في القرن الثالث عشر في أربعة أجزاء تضمن حتى ما أبداه الجمهور من إطراء (تصفيق حاد، ضحك). ووردت في الكتاب تعبيرات مثل «صورة مقارنة»، «دراسات مقارنة»،، «تاريخ مقارن»، عدة مرات، واستعمل

«الأدب المقارن» في مديح رئيس الوزراء داغيسو «لدراساته الواسعة في الفلسفة والتاريخ والأدب المقارن»[29]. وتكلم في سلسلة المحاضرات التالية بعنوان صورة الأدب في العصر الوسيط في فرنسا وإيطاليا وإنكلترة (جزءان، 1830) عن «هواة الأدب المقارن»، وتفاخر فلمان محقا في مقدمة الطبعة الجديدة (1840) بأن محاضراته كانت أول محاولة تتم في جامعة فرنسية لإجراء «تحليل مقارن» لعدة آداب حديثة[30].

انتشر الاصطلاح بعد فلمان انتشارا لا بأس به. فقد ألقى فيلاتير شازل محاضرة افتتاحية في الأثنين عام 1835 سميت في الصيغة المطبوعة منها في مجلة باريس «الأدب الأجنبي المقارن»[31]. وكتب أدولف لويس دي بويبوسك كتابا من جزأين عنوانه التاريخ المقارن للأدبين الفرنسي والإسباني (1843) استشهد فيه بفلمان السكرتير الدائم للأكاديمية الفرنسية بوصفه الشخص الذي قال الكلمة الفصل حول الموضوع. غير أن كلمة Comparative نافست فيما يبدو كلمة Comparee. فقد تكلم ج-ج أمبير في بحث في تاريخ الشعر (1830) عن «التاريخ المقارن Comparative للفنون والأدب»[32]. ولكنه استعمل الكلمة الأخرى فيما بعد في عنوان كتابه تاريخ الأدب الفرنسي في العصر الوسيط مقارنا Comparee بالآداب الأجنبية (1841). لكن فصل المقال لصالح Litterature comparee جاء في مقالة متأخرة جدا لسانت بوف كتبها في رثاء أمبير نشره عام 1868 في مجلة العالمين[33] Revue des deux mondes.

ترجمت كلمة «مقارن» في ألمانيا بكلمة Vergleichend في السياقات العلمية. ففي عام 1795 كتب غوته مقالة بعنوان مخطط أولي لمقدمة عامة للتشريح المقارن [34]، واستعمل أوغوست فلهلم شليغل اصطلاح «النحو المقارن» Vergleichende Grammatik في إحدى مراجعاته عام 1803 [35]، واستعمل فريدرخ شليغل هذا الاصطلاح نفسه في كتابه الرائد حول لغة الهند وحكمتها (1808)[36] استعمالا بارزا كمنهج لعلم جديد يستذكر صراحة مثال «التشريح المقارن». وشاعت الصفة في ألمانيا في مجالات علم الأجناس، وعلم النفس، وفن كتابة التاريخ والبويطيقا فيما بعد. ولكنها واجهت صعوبات في الاندماج في الأدب مردها إلى نفس الأسباب التي وجدناها في اللغة الإنكليزية، وهكذا فإن كتاب كورتس كاريبره المعنون جوهر الشعر وشكله الذي نشره عام 1854 هو أول كتاب-حسب علمي-يستعمل اصطلاح تاريخ

الأدب المقارن [37](Vergleichende Literaturgeschichte). ومن المدهش أن اصطلاح Vergleichende Literatur كان عنوانا لمجلة منسية حررها هيوغو فون ملتسل في مدينة بعيدة اسمها كلاوزنبرغ (اسمها الآن كلوج Cluj في رومانيا). وقد دامت مجلته من عام 1877 إلى 1888. وفي عام 1886 أوجد ماكس كوخ och في جامعة برسلاو مجلة للتاريخ الأدبي المقارن دامت حتى عام 1910. وأكد فون ملتسل أن مفهومه عن الأدب المقارن لم ينحصر بالتاريخ الأدبي، وفي الأعداد الأخيرة من مجلته غير العنوان إلى مجلة علم الأدب المقارن [38]. وقد صار تعبير Literaturwissen schaft(علم الأدب) ذي التاريخ الحديث في اللغة الألمانية هو المقابل الألماني في أوائل القرن العشرين لما ندعوه عادة بالنقد الأدبي أو نظرية الأدب. والمجلة الألمانية الجديدة أركاديا تصف نفسها بأنها «مجلة علم الأدب المقارن».

ليس هناك من حاجة للدخول في تاريخ الاصطلاحات في اللغات الأخرى. فمن الواضح أن اصطلاح letteratura comparata مشتق من الصيغة الفرنسية. وقد شغل الناقد الكبير فرانشيسكو دي سانكتس كرسي الأدب المقارن في نابولي من عام 1872 حتى وفاته عام 1883 [39]. وشغل أرتورو غراف كرسيا مماثلا في تورين عام 1876. ويبدو أن الاصطلاح الإسباني literatura comparada أحدث من هذا.

أما في اللغات السلافية فلا أعرف بالضبط متى ظهر الاصطلاح. فأعظم المقارنين الروس ألكساندر فيسيلوفسكي لم يستخدم الاصطلاح في محاضرته الافتتاحية كأستاذ للأدب العام في مدينة سينت بيترسبرغ عام 1870، ولكنه راجع مجلة كوخ الجديدة عام 1887، فورد هناك اصطلاح Sravnitelnoe literaturovedence المنحوت على شاكلة الاصطلاح الألماني Vergleichende [40]Literaturwissenschaft. كما أسس كرسي اسمه Srovnavaci Literatura في جامعة براغ عام 1911.

ستتضح أهمية هذا العرض التاريخي للمصطلحات المستخدمة في اللغات الرئيسة أكثر، رغم ما قد يعتوره من النقص، أو حتى من الخطأ لو نظرنا إليه في سياق التنافس مع الاصطلاحات البديلة الأخرى. فاصطلاح «الأدب المقارن» يرد ضمن ما يدعوه دارسو علم الدلالة «حقلا من المعاني». ولقد أشرنا إلى اصطلاحات Learning (المعرفة) وletters (الآداب) وbelle letters

(الآداب الرفيعة) باعتبارها اصطلاحات منافسة ل literature (الأدب). وكانت اصطلاحات Universal Literature (الأدب الشامل)، و international literature World literature (الأدب العالمي)، و general literature (الأدب العام) اصطلاحات منافسة لاصطلاح «الأدب المقارن». فقد ورد اصطلاح Universal literature في القرن الثامن عشر وكثر استعماله في اللغة الألمانية. وهناك مقالة نشرت عام 1776 تبحث في التاريخ الشامل للبويطيقا، وفي عام 1859 اقترح أحد الكتاب كتابة «تاريخ شامل للأدب الحديث»[41]. أما اصطلاح «الأدب العام» فيرد في اللغة الإنكليزية، عند جيمس مونتغومري مثلا الذي ألف محاضرات حول الأدب العام والشعر، إلخ (1833) حيث يعني اصطلاح «الأدب العام» ما ندعوه «نظرية الأدب» أو «مبادئ النقد الأدبي». وعين الخوري توماس ديل عام 1831 أستاذا للأدب والتاريخ الإنكليزيين في قسم الأدب العام والعلوم في كلية الملك بلندن [42]. وفي ألمانيا حرر ج. ج. أيكهورن سلسلة كاملة من الكتب اسمها التاريخ العام للأدب (1788 وما بعدها). كما ظهرت تصنيفات شبيهة بهذه مثل كتاب يوهان دافيد هارتمان محاولة لكتابة تاريخ عام للبويطيقا (جزءان، 1797 و 1798، وكتاب لدفغ فاخلر محاولة لكتابة تاريخ عام للأدب (4 أجزاء، 1793- 1801)، وكتاب يوهان غيورغ غراسة المرجع في التاريخ العام لتاريخ الأدب (1837- 1857) وهو مصنف ببليوغرافي هائل.

استخدم غوته اصطلاح الأدب العالمي Weltliteratur عام 1827 في معرض تعليقه على ترجمة مسرحيته تاسو إلى الفرنسية، وعدة مرات بعد ذلك، بمعان متفاوتة أحيانا: وكان يفكر في أدب عالمي موحد تختفي فيه الفروق بين أدب وآخر مع أنه كان يعرف أن تحقيق ذلك رهن بالمستقبل البعيد. وقد ساوى غوته في إحدى مسوداته بين الأدب «الأوروبي» والأدب «العالمي» لكن لا شك في أن تلك المساواة مشروطة[43]. وهناك قصيدة معروفة لغوته عنوانها «الأدب العالمي» (1827) تتغنى بمتع الشعر الشعبي في واقع الحال، وحصلت على عنوانها نتيجة خطأ ارتكبه محقق طبعة 1840 التي نشرت بعد وفاة غوته [44]. لقد درس تاريخ هذا المفهوم دراسة جيدة[45]. والأدب العالمي هذه الأيام قد يعني ببساطة كل الأدب كما في عناوين الكثير من الكتب، مثل كتاب أوتو هاوزر، أو قد يعني مجموعة من الروائع المنتقاة من

عدد كبير من اللغات، كقولنا إن هذا الكتاب أو ذلك الكاتب ينتمي إلى الأدب العالمي: بهذا المعنى ينتمي إبسن إلى الأدب العالمي، بينما لا ينتمي إليه يوناس لي Jonas Lee، وينتمي سويفت إلى الأدب العالمي ولا ينتمي توماس هاردي إليه.

أثار استعمال اصطلاح «الأدب المقارن»، مثله مثل اصطلاح «الأدب العالمي»، خلافات حول مجاله وطرق البحث فيه لم توجد لها حلول لحد الآن. ولا طائل من التزمت في مثل هذه الأمور لأن الكلمات تعني ما يريد الكتاب أن تعنيه، ولا تستطيع معرفة تاريخها واستعمالها الدارج مع تغير المعنى الأصلي أو تشويهه تماما. غير أن الوضوح في هذا المجال يخلصنا من الربكة الذهنية، بينما يؤدي الغموض الشديد، أو التعسف إلى مزالق فكرية قد لا يكون لها من الخطورة ما لقولنا إن الساخن بارد، أو إن الشيوعية ديموقراطية، ولكنها تمنع الوفاق والتفاهم. نبدأ إذن بتعريف ضيق متشدد هو تعريف فان تيغم: «إن غاية الأدب المقارن هي أساسا دراسة الآداب المختلفة في علاقاتها مع بعضها البعض»[46]. ويدعو غيار في كتابه الذي يتبع فيه فان تيغم في مذهبه ومحتواه الأدب المقارن باختصار بأنه «تاريخ العلاقات الأدبية الدولية»[47]، بينما يدعوه ج. م. كاريه في مقدمته لكتاب غيار «فرعا» من فروع التاريخ الأدبي، وهو دراسة العلاقات الروحية الدولية، أو الصلات الحقيقية التي وجدت بين بايرون وبوشكين، بين غوته وكارلايل، بين ولترسكوت وفيني، بين أعمال الكتاب الذين ينتمون إلى آداب عدة، وحيواتهم ومصادر إلهامهم»[48]. وهناك صياغات مماثلة لهذه عند كتاب آخرين: مثلا في الكتاب المخصص للأدب المقارن في سلسلة مومليانو المعنونة مشكلات واتجاهات: ملاحظات أولية (1948)، حيث تصف آنا سابيتا ريفينياس Revignas الأدب المقارن بأنه «علم حديث يهتم بالبحث في المشكلات المتعلقة بالتأثيرات المتبادلة بين الآداب المختلفة»[49]. أما فردناند بالدنسبرغر زعيم المدرسة الفرنسية المعروف فلم يحاول وضع تعريف للأدب المقارن في مقالته الافتتاحية التي وصف فيها خطة مجلة الأدب المقارن في العدد الأول منها (1921)، ولكنه يتفق مع تحديد ضمني للمفهوم، فهو لن تهمه المقارنات التي لا تتضمن «صلات حقيقية» أدت إلى «خلق اعتماد عمل على آخر»[50]. ولكن مقالته تتناول مشكلات كثيرة أوسع

من ذلك استبعدها أتباعه من مجال عملهم.

إن الأدب المقارن بمفهومه الأوسع يشمل ما يدعوه فان تيغم الأدب العام. غير أن فان تيغم يحصر «الأدب المقارن» في العلاقات «الثنائية»، أي في عنصرين، بينما ينسحب «الأدب العام» على «البحث في الحقائق المشتركة بين آداب عدة»[51]. لكن يمكننا أن نرد على ذلك بقولنا إن من المستحيل رسم الخط الفاصل بين الأدب المقارن والأدب العام، بين تأثير ولترسكوت في فرنسا وبين نشأة الرواية التاريخية مثلا. ثم إن اصطلاح «الأدب العام» نفسه عرضة للخلط: فقد فهم على أنه النظرية الأدبية، أو البويطيقا، أو مبادئ الأدب. ولا يمكن للأدب المقارن بمعناه الضيق، أي بصفته علما يبحث في العلاقات الثنائية، أن يشكل علما ذا معنى، لأن عليه حينئذ أن يتعامل «بالتجارة الخارجية» بين الآداب، أي بأجزاء من النتاج الأدبي. ولن يتيح هذا العلم تناول العمل الفني بمفرده. بل سيكون (كما يرى كاريه راضيا) علما فرعيا ينضوي تحت جناح التاريخ الأدبي، ويتناول موضوعا مجزءا مبعثرا، بدون منهج خاص به. فمن الناحية المنهجية لا تختلف دراسة أثر بايرون في إنكلترة عن دراسة أثره في فرنسا، أو عن دراسة البايرونية الأوروبية. فطريقة المقارنة ليست وقفا على الأدب المقارن، بل نجدها في كل الدراسات الأدبية وكل العلوم، الطبيعية منها والاجتماعية. ولا تكتفي الدراسة الأدبية حتى عند أشد الملتزمين بالأدب المقارن بالمقارنة فقط، لأن الباحث الأدبي لا يرضى بالمقارنة فقط، بل يلخص ويلمح، ويقوم، ويعمم، إلخ، على نفس الصفحة.

هناك محاولات أخرى لتحديد مجال الأدب المقارن عن طريق إضافة شيء محدد إلى التعريف الضيق. فكاريه وغيار يضمان إليه دراسة الأوهام الوطنية، أي الأفكار التي تملكها الشعوب عن بعضها البعض. وقد كتب المسيو كاريه كتابا ممتعا عنوانه الكتاب الفرنسيون والسراب الألماني (1947) هو عبارة عن دراسة في علم النفس، أو الاجتماع الوطني استمد مادته من المصادر الأدبية، ولكنه ليس تاريخا أدبيا. وما كتاب غيار بريطانيا العظمى في الرواية الفرنسية 1914- 1940 (1954) إلا تاريخ مادي Stoffceschichte مقنع بعض الشيء: أي أنه وصف للرهبان، والدبلوماسيين، والكتاب، وبنات الملاهي، ورجال الأعمال الإنكليز ممن يظهرون في الروايات الفرنسية التي

نشرت في فترة معينة. أما محاولة د. هـ. هـ ريماك الحديثة لتوسيع مدلول الأدب المقارن فهي أقل تعسفا وأوسع طموحا. فهو يقول إن الأدب المقارن هو «دراسة الأدب بحيث تتعدى حدود القطر الواحد، ودراسة العلاقات القائمة بين الأدب من ناحية وبين مجالي المعرفة والمعتقدات الأخرى كالفنون، والفلسفة، والتاريخ، والعلوم الاجتماعية، والعلوم البحتة، والأديان، إلخ، من الناحية الأخرى».(52) غير أن السيد ريماك وجد نفسه مضطرا لإقامة فروق مصطنعة يصعب الأخذ بها، كتلك التي يراها مثلا بين دراسة علاقة هوثورن بالكالفنية (وهي عنده مقارنة)، وبين دراسة مفاهيمه الخاصة بالخطيئة والذنب والتكفير (وهي عنده أدب أمريكي). ولذا يبدو كل هذا التصور وكأنه وضع لأسباب عملية في كلية أميركية للدراسات العليا، حيث قد تضطر للدفاع عن أطروحة ما باعتبارها أدبا مقارنا أمام زملاء لك لا تعجبهم اعتداءاتك على حقول تخصصهم الضيق. لكن تصور ريماك لا يصمد أمام النظرة الفاحصة بوصفه تعريفا للأدب المقارن.

لقد فهم الأدب المقارن في وقت من الأوقات، وهو الوقت الذي كان حاسما في استقرار الاصطلاح باللغة الإنكليزية، على أنه يعني شيئا يتصف بالتحديد والاتساع معا. فهو في كتاب بزنت يعني «النظرية العامة للتطور الأدبي، أي أن الأدب يمر في مراحل النشوء فالاكتمال فالانحطاط»، (53) وهو جزء من التاريخ الاجتماعي العام للبشرية، «أي من التوسع التدريجي للحياة الاجتماعية من القبيلة إلى المدينة، ومن المدينة إلى الأمة، ومن هاتين معا إلى الإنسانية جمعاء». (54) وقد اعتمد بزنت وأتباعه على الفلسفة التطورية لهربرت سبنسر التي اختفت تماما تقريبا من الدراسات الأدبية.

هناك أخيرا الرأي القائل إن أفضل دفاع عن الأدب المقارن، وأوضح تعريف له هو ذلك المستمد من منظور الأدب المقارن وروحه، وليس من فصل مصطنع له داخل عالم الأدب. فهو يدرس الأدب كله من منظور عالمي ومن خلال الوعي بوحدة كل التجارب الأدبية والعمليات الخلاقة. وبذا يكون الأدب المقارن (وهذا ما أؤمن به أنا) هو الدراسة الأدبية المستقلة عن الحدود اللغوية والعنصرية والسياسية. ولا يمكن حصر الأدب المقارن بمنهج واحد، فالوصف والتشخيص والتفسير والرواية والتقويم عناصر لا تقل أهمية عن المقارنة فيه. كذلك لا تنحصر المقارنة في الصلات التاريخية

الفعلية. فقد يكون هناك من القيمة في مقارنة ظواهر كاللغات والأنواع الأدبية المنقطعة الصلة تاريخيا ببعضها البعض (كما يتبين للباحثين في الأدب من تجربة علماء اللغة المحدثين) ما لدراسة التأثيرات التي يمكن إثباتها بالأدلة القائمة على المناظرات، أو على إثبات أن فلانا قرأ علانا. ولا شك في أن دراسة طرق الروايات الصينية، والكورية والبورمية، والفارسية، أو الأشكال الغنائية في شعر هذه الأمم لها من المبررات ما لدراسة العلاقات العابرة بين الشرق والغرب التي نجدها ممثلة في رواية فولتير Orphelin de la Chine (يتيم الصين). ولا فائدة من حصر الأدب المقارن بالتاريخ الأدبي، واستبعاد النقد والأدب المعاصر من دائرته. فالنقد، كما قلت عدة مرات، لا ينفصل عن التاريخ لأنه ليست هناك حقائق محايدة في الأدب. فمجرد اختيارك لكتاب ما من بين ملايين الكتب المطبوعة هو فعل نقدي، وقل مثل ذلك عن اختيارك للعناصر، أو المظاهر التي تنوي مناقشة الكتاب في ضوئها. وأي محاولة لإقامة الحواجز بين دراسة التاريخ الأدبي والأدب المعاصر لا بد من أن تؤول إلى الفشل. فلماذا يشكل التاريخ المحدد، أو حتى موت كاتب من الكتاب تحليلا لما هو محرم؟ قد يكون ذلك ممكنا في نظام التعليم الفرنسي الذي يتصف بالمركزية، ولكنه غير ممكن في سواها. كذلك لا يمكننا اعتبار التناول التاريخي أفضل المناهج حتى لدراسة الماضي السحيق. فالأعمال الأدبية معالم لا وثائق وهي في متناولنا الآن، وتتحدانا لأن نفهمها فهما قد تسهم فيه معرفة الخلفية التاريخية أو المكانية، ولكن إسهامها ليس هو كل ما نحتاج إليه. والفروع الرئيسة الثلاثة للدراسة الأدبية-وهي التاريخ والنظرية والنقد-تستدعي بعضها البعض مثلما لا يمكن فصل دراسة الأدب الوطني عن دراسة الأدب ككل، من حيث الفكرة على الأقل، والأدب المقارن يمكنه أن يزدهر-ولسوف يزدهر-إذا تخلص من الحدود المصطنعة المفروضة عليه، وأصبح ببساطة هو دراسة الأدب.

يتضح معنى هذه التمييزات وأصل هذه المسائل أكثر إذا نظرنا إلى تاريخ الدراسات المقارنة بغض النظر عن المصطلح وتعريفاته. وقد أصاب هـ. هـ. د. ريماك في محاضرة ألقاها في مؤتمر فرايبورغ عام 1964، حين قال «إن أشد مهامنا إلحاحا هي كتابة تاريخ مفصل للأدب المقارن ونشره».[55] ولست أدعي بطبيعة الحال أنني ألبي هذه الحاجة في مثل هذا البحث

القصير، ولكن بما أنني كتبت التاريخ الأول والوحيد للتاريخ الأدبي الإنكليزي قبل خمس وعشرين سنة، [56] واهتممت باستمرار بالكتابات الخاصة بالتاريخ الأدبي في الأجزاء الأربعة «المنشورة» من كتابي تاريخ النقد الأدبي فإنني أستطيع رسم معالم تطور الأدب المقارن والأدب العام بشيء من الثقة.

من الواضح أن الإغريق في العصور القديمة لم يكونوا مؤهلين للدراسات المقارنة لأنهم عاشوا في عالم مغلق اعتبرت كل الشعوب التي تقع خارجه شعوبا بربرية. أما الرومان فكانوا يدركوا تمام الإدراك مدى اعتمادهم على الإغريق. فهناك مثلا في حديث حول الخطباء لتاكتس (تاستس) موازنة مفصلة بين الخطباء الإغريق والرومان بين فيها أوجه الشبه والاختلاف بين كتاب من هنا وهناك مع قدر من العناية. ونجد في كتاب ثقافة الخطيب لكونتليان عرضا كاملا لتاريخ الأدب اليوناني والروماني يبين فيه باستمرار النماذج اليونانية التي احتذاها الرومان. ويقارن لونغاينس أو كائنا من كان كاتب الرسالة المعروفة حول السمو بين أسلوب شيشرون (كيكرو) وديمستينس باختصار، وبمثل على الأسلوب العالي بقطعة من سفر التكوين: وقال الله: «ليكن نور فكان نور». [57] ونجد عند ماكروبيس في الساترناليا الذي كتب بعد ذلك بوقت طويل نقاشا طويلا حول محاكاة فرجيل للشعراء اليونانيين. ورغم أن المعرفة بتنوع الأدب في العصور القديمة كانت محدودة، ورغم أن الكثير من بحوث الأقدمين قد فقد-لأنه اعتبر في العصور الوسطى غير ذي قيمة دائمة بحيث لا يستحق النسخ-إلا أن علينا ألا نقلل من شمولية البحث الأدبي وعمقه في العصور الكلاسيكية، خاصة في الإسكندرية وروما. فقد كان هناك الكثير من النقد المنصب على تحقيق النصوص، ومن الملاحظات المتعلقة بالأسلوب. ومما قد يبهج المقارنين المعاصرين أنه قد وصلتنا مقارنة مفصلة للطريقة التي عالج بها كل من إسخيلوس وسوفوكليس ويوربديس موضوع فيلوكتيتس.[58].

انتعش البحث الأدبي في عصر النهضة انتعاشا عظيما. وهناك حس تاريخي واضح في فكرة إحياء المعرفة ذاتها، وفي قطع الصلة بالتراث الفكري المنحدر من القرون الوسطى رغم أن هذا القطع لم يكن كاملا، أو فجائيا كما اعتقد الناس في القرن التاسع عشر. غير أن البحث عن مستبقين لطرق البحث الخاصة بالأدب المقارن وبنظرياته في تلك الفترة لا يؤدي إلى

اكتشاف الكثير. فغالبا ما خنقت مكانة التراث القديم ما أنتجته العصور الوسطى من آثار أدبية متنوعة وفرضت عليها، نظريا على الأقل، نوعا من الوحدة. وقد خصص سكالغر في البويطيقا (1561) كتابا كاملا للناقد (الذي كان اصطلاحا جديدا آنذاك) قارن فيه بين هوميروس وفرجيل، وبين فرجيل ويونانيين غير هوميروس، وبين هوراس وأوفد واليونانيين، مع التأكيد الدائم على تفوق الرومان على اليونان واستخدام مقاطع حول المواضيع ذاتها من شعراء مختلفين. [59] وقد انصب اهتمام سكالغر بالدرجة الأولى على لعبة الطبقات وكان دافعه نوعا غريبا من القومية اللاتينية التي تسعى إلى تحقير كل ما هو يوناني. وقد استعمل إتيان باسكييه (1529-1615) هذه الطريقة في المقارنة التي أجراها بين قطعة من فرجيل وأخرى من رونسار. [60] ومن الأمثلة الإنكليزية على طريقة المقارنات البلاغية الشائعة هذه ما كتبه فرانسير ميرز في «بحث مقارن بين شعرائنا الإنكليز وبين الشعراء اليونانيين واللاتينيين والإيطاليين» الذي أشرت إليه، والذي وضع فيه شكسبير في مصاف أوفد وبلاوتس وسنكا. [61] ولقد كان الدافع خلف بحوث عصر النهضة وطنيا في الغالب: وقد وضع الإنكليز قوائم الكتاب من أجل أن يثبتوا عظمة منجزاتهم في كل مجالات المعرفة، وفعل الفرنسيون والإيطاليون والألمان الشيء نفسه.

كذلك ظهرت أحيانا أمثلة متناثرة على الوعي بوجود أدب خارج التراث الغربي. إذ يتبين من مقالة ساميول دانيل المدهشة دفاع عن القافية (1607) أنه كان يعلم أن الأتراك، والعرب، والسلافيين، والهنغاريين يستعملون القافية. ولم يسلم بأن الكلمة النهائية هي لليونان والرومان لأن البرابرة أنفسهم «أبناء الطبيعة مثلهم». «هناك علم واحد يملكه الجميع في عقولهم، وروح واحدة تعمل في الجميع». [62] ولكن هذه الروح العالمية المتسامحة عند دانيل غير تاريخية على الإطلاق: فالناس عنده هم الناس في كل زمان ومكان.

لكن ظهر هناك في الوقت نفسه تقريبا مفهوم جديد للتاريخ الأدبي في كتاب فرانسيس بيكون تقدم المعرفة (1603). ويرى بيكون أن التاريخ الأدبي «تاريخ الازدهار والاضمحلال والانطمار، والزوال» الذي تمر به المدارس والطوائف والتقاليد. «ويبدو لي تاريخ العالم بدونه مثل تمثال بوليفيمس[2*].

وقد قلعت عينه، أي بدون ذلك الجزء الذي لا غني عنه للدلالة على روح الشخص وحياته». [63] وقد أضاف بيكون في الصيغة اللاتينية اللاحقة للكتاب (1623) فكرة مفادها «أن روح العصر العالمة تستيقظ وتنهض من عالم الموت، كأنها تحت تأثير السحر، عندما نلاحظ ما تقوله أفضل الكتب، ونتذوق أسلوبها ومنهجها». [64] لكن بيكون بطبيعة الحال لم يتصور التاريخ الأدبي باعتباره تاريخا للكتابات الإبداعية بالدرجة الأولى، بل باعتباره تاريخا للمعرفة التي تضم الشعر. [65] غير أن فكرة بيكون وصلت إلى أبعد من مجرد القوائم المملة لأسماء الكتاب والمجموعات الخاصة بسير المؤلفين، والمصنفات الببليوغرافية التي كانت تجمع آنذاك في معظم الأقطار الغربية.

وقد مر وقت طويل حتى وضع برنامج بيكون موضع التطبيق. ففي ألمانيا مثلا وضع بيتر لامبك (1628- 1680) مقدمة للتاريخ الأدبي (1659) تتصدرها القطعة التي أشرنا إليها من بيكون، ولكن محتويات الكتاب تدل على أن لامبك لم يفهم فكرة بيكون الخاصة بالتاريخ الفكري الشامل أبدا. فهو يبدأ بخلق العالم، والتاريخ التوارتي، ويصف تعاليم زرادشت ويذكر المعلومات الخاصة بفلاسفة اليونان، إلخ. ولكن كل ذلك يظل ركاما من المعرفة الهامدة التي لم تهضم أو تنقد. [66] وإذا أردنا أن نتباهى بالتقدم الذي أحرزناه في دراستنا فما علينا إلا أن نقرأ كتاب ياكوب فريدرخ ريمان محاولة لكتابة مقدمة لتاريخ الأدب قبل الطوفان، أي تاريخ المعرفة وعلماء ما قبل الطوفان (1727). الذي هو عبارة عن عرض للفذلكات الصبيانية التي لا تهمها الأدلة، أو التواريخ غير تلك التي تستمد من حكايات العهد العتيق. [67]

نمت تصانيف المعلومات الخاصة بالسيرة والببليوغرافيا نموا هائلا في القرن الثامن عشر. فقد بدأ البندكتيون في فرنسا بنشر كتاب التاريخ الأدبي لفرنسا في اثني عشر جزءا (1733- 1762) لم يصل إلا إلى بدايات القرن الثاني عشر. ولا يزال كتاب جيرولامو تيرابوشي تاريخ الأدب الإيطالي في أربعة عشر جزءا (1772- 1781) يثير الإعجاب لدقته ووفرة معلوماته. كما وضع يسوعي إسباني هو خوان أندريس Andres كتابا بالإيطالية يعتبر أشد المصنفات مثارا للإعجاب في كل الآداب هو حول أصل الأدب وتقدمه ووضعه الراهن بشكل عام (1782- 1799) في سبعة أجزاء ضخام قسم فيه

عالم الكتب كته إلى أنواع أدبية، وعلوم مختلفة، وشعوب، وقرون دون أي اعتبار لتسلسل الأحداث واستمراريتها. أما التاريخ الأدبي الإنكليزي الذي يمكن أن نقارنه بهذه الإنجازات الأوروبية فهو تاريخ الشعر الإنكليزي لتوماس وارتن في ثلاثة أجزاء (1774- 1781). ورغم أن هذا الكتاب هو بالدرجة الأولى مجموعة مقتطفات، وتقرير عن المخطوطات، وترجمات للكتاب، إلا إنه كتاب تتخلله روح جديدة. ولم تكن كتابته ممكنة بدون فكرة التقدم، وبدون الاهتمام المتسامح الجديد بالعصور الوسطى، وبدون فكرة التطور الأدبي مهما بلغ من افتقارها إلى التفصيل.[68]

انتصرت فكرة التقدم في الأدب أيضا في «الصراع بين القدماء والمحدثين» الذي يشار إليه في الإنكليزية عادة بمعركة الكتب. وقد اعتمد كتاب شارل بيرر الموازنة بين القدماء والمحدثين (1688- 1697) على المقابلة بين خطب الرثاء التي ألقاها بركليس ولايسياس وإيسوكراتيس وتلك التي ألقاها بوسويه وفلشييه وبورد الو، وبين أمدوحة بليني الخاصة الإمبراطور ترايان، وأمدوحة فراتور الخاصة بريشليو، وبين رسائل بليني وشيشرون (كيكرو) ورسائل غويز دي بلزاك-مفضلا الفرنسيين على القدماء في كل الأحوال [69]. لقد غدا التقدم في الأدب كما في غيره الشغل الشاغل للقرن ككل رغم أنه لم ينظر إليه دائما نظرة ساذجة باعتباره تقدما من جانب واحد، بل باعتباره عملية تخللتها نكسات. فلو أخذنا أمثلتنا من الأدب الإنكليزي لوجدنا الدكتور جونسون نفسه، وهو من هو في محافظته، يرى في تاريخ الشعر الإنكليزي تقدما مستمرا من خشونة جوسر البربرية إلى نعومة بوب الكاملة التي لا يعقل أن يتفوق عليها أحد حتى في المستقبل، أما وارتن الذي كان يميل حقا إلى شعر جوسر وسبنسر، فقد انحاز باستمرار إلى أفكار عصره الخاصة بالتمييز بين الغث والسمين وبملاءمة المقال لمقتضى الحال، وبدقة التعبير والذوق السليم ضد ما تميز به الإليزابيثيون من سحر غير منضبط [70]. إلا أن وارتن يبدي تسامحا جديدا نحو تنوع الأدب ورغبة في معرفة الأصول والتفرعات. وهو واحد من مجموعة كبيرة من باحثي القرن الثامن عشر الذين اهتموا بمؤسسة الفروسية وبالحب العذري، وبما وازاهما في حقل الأدب، أي بالرومانس والقصائد الغزلية المصاحبة للحب العذري. غير أن هذا الاهتمام الجديد بالتراث غير اللاتيني

كان لا يزال اهتمام المتردد. فقد أعلى رجال مثل وارتن والمطران بيرسي والمطران هيرد من شأن عصر الملكة اليزابيث باعتباره العصر الذهبي في الأدب الإنكليزي، ولكنهم فرحوا لانتصار العقل في أدبهم الرفيع. وقد آمنوا بأن المدنية تتقدم، وبالذوق السليم الحديث، ولكنهم عبروا عن أسفهم لانحطاط عالم الخيال الرهيف الذي درسوه كهواة التحف القديمة وهم يمارسون هواياتهم البديعة. وكانت تحدوهم روح التسامح التاريخية الحقة، ولكنهم ظلوا مترفعين غير ملتزمين، مما جعل انتقائيتهم عقيمة[71].

برز اتجاه آخر عند وارتن ومعاصريه كان يختصر منذ وقت طويل. فقد كانت النظرة السائدة للأدب أنه أدب رفيع، أو أدب إبداعي، وليس مجرد فرع من فروع المعرفة له من القيمة ما لعلم الفلك أو للقانون. وقد ارتبطت عملية التخصص هذه بنشأة النظام المعاصر للفنون وانفصالها عن العلوم والحرف وبظهور الإستطيقا[72]. وقد جاء اصطلاح الإستطيقا هذا من ألمانيا حيث ابتكره باومغارتن سنة1735، غير أن التركيز على الشعر والنثر الفني تم قبل ذلك في معرض الحديث عن مشكلة الذوق، أو الذوق السليم، أو الأدب الرفيع، أو الفنون الجميلة، أو الرفيعة، أو كائنا ما كان اسمها آنذاك [73]. وقد رافق هذا التركيز على ما يمكن أن ندعوه في الأدب تركيزا آخر على القومية لأن الشعر كان وثيق الصلة باللغة القومية، كما أن المقاومة المتزايدة للمساواة الثقافية التي حققها عصر التنوير أدت إلى الاتجاه من جديد نحو الماضي، أي إلى العصور الوسطى، أو على الأقل إلى بدايات العصر الحديث. وقد مهد النقاد الإنكليز والأسكتلنديون الطريق، غير أن الألمان هم الذين صاغوا مثال التاريخ الأدبي وفق هذه النظرات الجديدة، واستخدموها في كتاباتهم بانتظام. وكانت الشخصية الرئيسة هي شخصية يوهان غوتفريد هيردر (1744- 1803) الذي نظر إلى التاريخ الأدبي باعتباره كلا يظهر فيه «أصل الأدب ونموه وتغيراته واضمحلاله مع الأساليب المختلفة لكل منطقة وحقبة وشاعر»[74] وتشكل فيه الآداب القومية، كل على حدة، اللبنات الأساسية التي أراد هيردر أن يدافع عن صفائها وأصالتها. وقد هاجم أول كتاب مهم لهيردر وهو: مقطوعات حول الأدب الألماني الحديث (1767) المحاكاة، خاصة محاكاة الأدبين الفرنسي واللاتيني، وأثار إلى قوى التجدد في الشعر الشعبي. وقد أوصى هيردر بجمع هذا الشعر لا بين

الألمان وحسب، بل بين «السكثيين»[3*]، والسلافيين، والفنديين [4*]، والبوهيميين، والروس، والسويديين، والبولنديين أيضا [75]. وهكذا قاد الشعور القومي الألماني المتأجج، على عكس ما يتوقع المرء، إلى اتساع الأفق الأدبي: كل الشعوب تساهم، أو يجب أن تساهم بصوتها في جوقة الشعر الكبرى. ومع أن هيردر وصف هذا المثال الجديد الذي لم يتحقق إلا على أيدي الرومانسيين، فقد كان لا يزال متأثرا بمفاهيم عصره. إذ أنه نظر إلى العملية الأدبية في كثير من الأحيان نظرة ساذجة قوامها حتمية مردها إلى المناخ، والبيئة والجنس البشري والظروف الاجتماعية. كذلك ينتمي كتاب المدام دي ستال في الأدب (1800)، بإيمانه الساذج بإمكانية الكمال وبما يدعيه من تناقض بين الجنوب المشمس السعيد والشمال المظلم الكئيب حتى في مجال الأدب، إلى الفكر التاريخي التبسيطي الذي ينتمي إلى عصر التنوير.

أما الأخوان شليغل فهما اللذان طورا أفكار هيردر ذات النظرة المستقبلية، وصارا أولى مؤرخين أدبيين يطبقان فكرة التاريخ الأدبي الشامل ضمن سياق تاريخي تطبيقا واسعا تدعمه المعرفة الحقيقية بآداب الأمم. ومع أنهما صبا جل اهتمامهما على أوروبا الغربية لأسباب يسهل فهمها، إلا أنهما وسعا من دائرة اهتمامهما لتشمل أحيانا أوروبا الشرقية، وصارا رائدين في دراسة الأدب السنسكريتي. ولقد شكل كتاب فريدرخ شليغل حول لغة الهنود وحكمتهم (1808) برنامجا اتصف بالشجاعة نقده جزئيا أخوه أوغوست فلهلم شليغل بما حققه من الملاحم الهندية. ولقد شكل الأدب بالنسبة لفريدرح شليغل «كلا عظيما متناسقا منظما يضم تحت جناحيه العديد من عوالم الفن، ويشكل هو ذاته عملا فنيا له صفاته الخاصة»[76]، إلا أن هذا «الشعر العالمي الذي يمضي قدما» يقوم في نظره على الأدب القومي باعتباره كائنا حيا، أو تجسيدا للتاريخ القومي يمثل «جوهر كل الملكات والمنتجات الفكرية التي تمتلكها أمة من الأمم»[77]. لكن كتاب تاريخ الأدب القديم والحديث (1815) لم يكتبه فريدرخ شليغل لسوء الحظ إلا بعد تحوله إلى الكاثوليكية في المناخ الفكري الذي ساد فينا عام 1812، مما أشبعه بروح العداء لعودة نابليون إلى سدة الحكم. أما محاضرات أوغوست فلهلم شليغل التي ألقاها قبل ذلك في برلين (1803- 1804)، والتي

تجمل تاريخ الأدب الغربي برمته معتمدة على المقابلة بين الكلاسيكية والرومانسية باعتبارها المبدأ الذي ينتظم حوله ذلك التاريخ فلم تنشر إلا عام 1884[78]، بينما حصرت محاضراته حول الفن المسرحي والأدب (1809-1811) همها في نوع أدبي واحد وسيطرت عليها نزعة الجدل. غير أنها مع ذلك نقلت في ترجماتها الفرنسية والإنكليزية والإيطالية، رسالة الرومانسية الألمانية إلى بقية أنحاء أوروبا[79]. وأنا أرى أن مفهوم الأخوين شليغل للأدب، وهو مفهوم الأدب المقارن بمعنييه الضيق والواسع، لا يزال صحيحا رغم النواقص في معلوماتهما، ومحدودية ذوقهما وأهوائهما القومية.

ظهرت كتب تؤرخ للأدب على الطريقة الشليغلية طوال القرن التاسع عشر وفي العديد من البلدان. فقد دخلت هذه الطريقة تحت تأثير سسمندي إلى فرنسا حيث جربها كل من فلمان وأمبير وشازل. وتأثر بها إمليانى جوديجي Giudici في إيطاليا، وبراندز (ذو المعتقدات السياسية المختلفة تماما) في الدانمارك، وكارلايل في إنكلترة. وعندما يقول كارلايل «إن تاريخ شعر أمة من الأمم هو جوهر تاريخها السياسي والاقتصادي والعلمي والديني»، وعندما يدعو الأدب «أصدق رمز لروح الأمة وطريقة وجودها»[80] فهو إنما يردد أفكار الأخوين شليغل وهيردر. لا بل إن تين نفسه يعتنق هذه الفكرة، رغم أن ذلك قد يدعو للدهشة، فهو يرى أن «الأعمال الفنية تعد وثائق لأنها معالم»[81].

لا بد من تمييز المفهوم الشليغلي للتاريخ الأدبي عما أسميه بالمفهوم الرومانسي، وهو المفهوم المعتمد على فكرة ما قبل التاريخ، أي على ما يشبه مستودع الأفكار الأدبية التي يستمد منه الأدب الحديث برمته والذي لا تزيد روائعه-إذا ما قورنت بالروائع القديمة-عن أن تكون أضواء مصطنعة باهتة إزاء ضوء الشمس الباهر. وقد تعزز هذا المفهوم لدى ظهور الدراسات الجديدة للأساطير والأديان المقارنة والفلولوجيا. وكان الأخوان غرم أبرز أعلامها بسبب ما قاما به في تلك الفترة المبكرة من دراسات مقارنة في نزوح الحكايات الخيالية والخطابات والملاحم الشعبية. وقد اعتقد ياكوب غرم أن الشعر الطبيعي قد انبثق تلقائيا في الماضي السحيق ثم انحط بابتعاده عن مصدر الوحي الإلهي. وكانت وطنيته تنسحب على العالم التيوتوني برمته، ولكن ذوقه تقبل الشعر الشعبي أينما وجد: سواء في

حكايات الرومانس الأسبانية القديمة، أو في أناشيد المآثر الفرنسية، أو الملاحم البطولية الصربية أو الحكايات الشعبية العربية والهندية[82]. لقد حفز الأخوان غرم دراسة ما أطلق عليه فيما بعد التاريخ المادي. ولعل من المفيد أن ننظر إلى المقدمة التي كتبها رتشارد برايس للطبعة الجديدة من كتاب وارتن تاريخ الشعر الإنكليزي (1824) لنرى المفهوم الجديد. فهو يدعو إلى أدب عام باعتباره مخزنا ضخما للأفكار الأدبية التي تنتشر وتتكاثر وتنتقل طبقا لقوانين تشبه القوانين التي أثبتت صحتها في مجال اللغة الدراسة الفلولوجية المقارنة الجديدة. ويعتقد برايس أن «الحكايات الشعبية بطبعها ميالة إلى تقليد التراث» وتمثل الحكمة الرمزية التي أثبتتها العصور المتعاقبة[83]. وقد تابع البحاثة الإنكليز من أمثال السير فرانسيس بولغريف وتوماس رايت هذه الدراسات بشكل منظم، وبقدر كبير من الإحاطة والتعمق. وفي فرنسا يعتبر كلود فورييل الذي ترجم الأغاني الشعبية اليونانية شخصية مماثلة. إلا أن ما اعتبره الأخوان غرم ماضيا تيوتونيا سحيقا تقصاه فورييل إلى موطنه هو، أي إلى مقاطعة بروفانس في جنوب فرنسا.

غير أن الظروف تغيرت تماما حوالي سنة 1850، فقد فقدت المفاهيم الرومانسية جاذبيتها، وانتصرت بدلا منها المثل المستوردة من العلوم الطبيعية حتى في مجال كتابة التاريخ الأدبي. لكن ينبغي التمييز بين ما يمكن أن يدعى بالحقائقية، أي الإتساع الهائل في مجال البحث في الحقائق، ما صح منها أو ما اعتبر أنه صحيح، وبين النظرة العلمية التي استشهدت بمفهوم التطور البيولوجي، ووضعت نصب عينيها مثالا للتاريخ الأدبي تكتشف فيه قوانين الإنتاج والتغير الأدبية. ويمكن التمثيل على هذا التحول الذي طرأ بالاستشهاد بكتاب رينان مستقبل العلم. فقد نظر رينان في هذا الكتاب إلى هيردر، وإلى علم الأساطير الجديد، وإلى دراسة الشعر البدائي، وتبين أن «الدراسة المقارنة للأدب» قد أظهرت أن هوميروس «شاعر جماعي»، وبينت أسطورته والحكاية البدائية التي سبقته. وقال إن تقدم التاريخ الأدبي يعود الفضل فيه إلى البحث عن الأصول وما يتطلبه ذلك من عناية بالآداب الغريبة. ويعتبر استعمال الطريقة المقارنة، «وسيلة النقد العظيمة»، نقطة التحول [84]. كما أن أمل رينان بمستقبل علم الفلولوجيا يكاد يسكره لأنه يرى أن ذلك العلم سوف يقيم تاريخ الذهن البشري على

أسس علمية ثابتة. لكن رينان كان لا يزال حذرا (حذرا زاد في أواخر حياته) من محاولات التوصل إلى قوانين تتحكم بالأدب والتاريخ على الطريقة التي نشدها كل من كونت ومل وبكل وكثيرون غيرهم قبل دارون أو سبنسر.

تعود فكرة القوانين، أو الظواهر المنتظمة في الأدب، إلى العصور القديمة، كما أنها عادت إلى الظهور في نظريات القرن الثامن عشر، وصارت الشغل الشاغل بعد النصر الذي حققه علم الفلولوجيا المقارن، بما تتضمنه من أفكار حول التطور والاستمرار والانحدار من أصل من الأصول. وقد أعطت الدارونية وما أشبهها من النظم الفلسفية، وخاصة ما جاء به سبنسر، زخما جديدا لفكرة التطور والنوع الأدبي قياسا على الأنواع البيولوجية[85]. ففي ألمانيا نادى مورتس هاوبت بضرورة إنشاء «بويطيقا مقارنة»، وبدراسة التاريخ الطبيعي للملحمة بشكل خاص. وقد درس التطور المتماثل للملحمة في كل من اليونان وفرنسا وإسكندنافيا وألمانيا، وصربيا وفنلندة[86]. وألهمت دراساته فلهلم شيرر الذي نظر إلى التاريخ الأدبي باعتباره مورفولوجية الأشكال الشعرية[87]. وتطور العديد من هذه الأفكار من حلقة نشأت في برلين حول شتاينتال الذي أسس مجلة علم النفس الأنثربولوجي عام 1864. وقد ألهمت هذه الحلقة ألكساندر فيسيلوفسكي الذي نشر بعد عودته إلى روسيا عام 1870 سلسلة متواصلة من الدراسات حول انتقال الأفكار الأدبية والحبكات تناول بها العالمين الغربي والشرقي منذ أقدم العصور حتى الأدب الرومانسي. وكان هدفه التوصل إلى «بويطيقا تاريخية»، أو إلى تاريخ تطوري شامل للشعر، أي إلى تناول جماعي يقترب من مثال «التاريخ بلا أسماء»[88]. أما في إنكلترة فقد كان تأثير سبنسر مختلفا بعض الشيء. فقد طبق جون أدنغتون سموندز المثال البيولوجي على المسرحية الإليزابيثية وفن الرسم الإيطالي تطبيقا صارما، ودافع عن استخدام المبادئ التطورية في مجالي الفن والأدب دفاعا نظريا أيضا، وقال إن كل نوع أدبي يمر في مراحل لا فكاك منها من التولد والاتساع والازدهار والاندثار. ولذا فإن بوسعنا التنبؤ بمستقبل الأدب[89]. ويعتبر كتاب بزنث الذي ساهم بشكل حاسم في نشر اصطلاح الأدب المقارن تطبيقا آخر لنظرية سبنسر حول التطور الاجتماعي من الحياة الجماعية إلى الحياة الفردية. وهناك الكثير من الكتب التي حاق بها النسيان الآن والتي تسير في النهج نفسه، منها على سبيل المثال كتاب

فرانسيس غمير بدايات الشعر (1901) وكتاب أ. س. مكنزي تطور الأدب (1911).

وفي فرنسا كان فردناند برونتيير داعية للتطورية من الناحيتين النظرية والتطبيقية. وتعامل مع الأنواع الأدبية كما لو أنها أنواع بيولوجية وكتب تواريخ للنقد والدراما والشعر الغنائي في فرنسا طبقا لهذه النظرية. ورغم أنه حصر نفسه في المواضيع الفرنسية إلا أن نظريته قادته منطقيا إلى مفهوم للأدب الشامل وإلى الدفاع عن الأدب المقارن. وعندما عقد مؤتمر للدراسات التاريخية عام 1900 بمناسبة افتتاح المعرض العالمي في باريس فقد خصص قسم كامل (لم تحضره إلا القلة) لتاريخ الآداب المقارن افتتحه برونتيير بخطاب عن الأدب الأوروبي. لم يكتف بالاحتجاج بالأخوين شليغل وباميير فقط بل بجون أدنغتون سموندز أيضا.

وقد تلا برونتيير على المنصة غاستون باري البحاثة الفرنسي العظيم المختص بالعصور الوسطى[90]، فشرح بشكل أبرز صراع الأفكار إبرازا فعالا، مفهوم الأدب المقارن الأقدم-أي مفهوم الأدب الشعبي وفكرة انتقال الأفكار الأدبية والمواضيع في العالم كله. وقد تلقت هذه الدراسة فيما بعد زخما جديدا على أيدي الباحثين الفنلنديين في الأدب الشعبي بحيث اتسع مجالها، وصارت فرعا مستقلا تقريبا من فروع المعرفة لها صلة بعلم الأجناس البشرية وعلم الأنثروبولوجيا. أما في هذا البلد [الولايات المتحدة] فنادرا ما تعتبر هذه الدراسة جزءا من الأدب المقارن، بينما كانت المجلات الأدبية في القرن التاسع عشر تزخر بمثل هذه المواضيع، ولا يزال اصطلاح الأدب المقارن في البلاد السلافية يعني في كثير من الأحيان دراسة المواضيع والأفكار الأدبية العالمية هذه.

لكن هذه المفاهيم الخاصة بالأدب المقارن أهملت، أو أزيحت إلى هامش الدراسات الأدبية بعد أن أفل نجم التطورية تحت تأثير النقد الذي وجهه ضد تطبيقاتها الميكانيكية كل من برغسن وكروتشه وغيرهما وبعد أن سادت المدرستان الجمالية والانطباعية في أواخر القرن التاسع عشر مع ما تبعهما من تركيز على الفنان الخلاق المفرد وعلى تفرد العمل الفني وعلى الأدب المعقد في مقابل الأدب الشعبي البسيط.

وما عاد للظهور كان إلى حد كبير هو تلك الحقائقية الموروثة عن التراث

التجريبي الوضعي العام الذي يدعمه مثال الموضوعية العلمي والتفسير العلمي. وكان ما حققه المشتغلون بالأدب المقارن في فرنسا لا يعدو التجميع الضخم للأدلة الخاصة بالعلاقات الأدبية، خاصة فيما يتعلق بتاريخ مكانة الكتاب وبالوسطاء ما بين الشعوب-بالرحالة والمترجمين والمعرفين-والفرضية المسلم بها في مثل هذه البحوث هو وجود الحقيقة الحيادية التي يظن أن من الممكن ربطها بغيرها من الحقائق التي سبقتها كما تربط حبات العقد بالخيط. لكن مفهوم العلة بمجمله في الدراسة الأدبية مفهوم تعوزه النظرة النقدية، إذ لم يبرهن أحد لحد الآن أن عملا فنيا ما علته في عمل فني آخر حتى ولو جمعنا أوجه التماثل والشبه. ولقد يكون العمل الفني اللاحق مستحيلا بدون العمل الفني السابق، ولكن لا يمكن التدليل على أن السابق علة اللاحق، ولذا فإن مفهوم الأدب الذي تقوم عليه هذه الدراسات مفهوم خارجي غالبا ما تعيبه العواطف القومية الضيقة، والرغبة في حساب الثروات الثقافية، أي حساب الدائن والمدين في أمور الفكر.

لست الوحيد في نقد عقم هذا المفهوم. لكن يبدو أن بحثي الموسوم «أزمة الأدب المقارن» الذي ألقيته في المؤتمر الثاني الذي عقدته الرابطة الدولية للأدب المقارن في جابل هل عام 1958 قد بلور هذا النقد[91]. فقد صاغ الاعتراضات ضد حقائقية النظريات والتطبيقات، وبين فشلها في تحديد موضوعها ومنهجها. وقد تسبب البحث في الكثير من الجدل وربما في الكثير من سوء الفهم أيضا[92]. وأكثر ما يحزنني هو تلك المحاولة التي تهدف إلى خلق نزاع بين ما يعتقد أنه مفهوم أمريكي وآخر فرنسي للأدب المقارن. فأنا لم أكن بطبيعة الحال أسوق الحجج ضد شعب من الشعوب، أو ضد مدرسة من الباحثين لها انتماء جغرافي محدد، بل كنت أسوق الحجج ضد منهج معين، وليس دفاعا عن نفسي، أو عن الولايات المتحدة، ولم تكن حججي جديدة أو شخصية. وكل ما قمت به هو أنني قررت ما تستتبعه النظرة التي تؤمن بشمولية الأدب، وهو أن الفصل بين الأدب المقارن والأدب العام فصل مصطنع، وأن التفسير العلي لا يؤدي إلا إلى النكوص الذي لا ينتهي إلى الوراء. وما أدعو له ويدعو له كثيرون غيري هو إطراح المفاهيم الميكانيكية التي تستعبدها الحقائق، وهي المفاهيم التي ورثناها عن القرن التاسع عشر واحتضان النقد الصحيح. والنقد معناه

الاحتفال بالقيم والصفات المميزة، معناه فهم النصوص التي يضم تاريخيتها، مما يتطلب تاريخا للنقد لكي يتم مثل ذلك الفهم، ومعناه أخيرا اتخاذ منظور عالمي يسعى نحو مثال بعيد المدى قوامه التاريخ والبحث الأدبيان الشاملان. فمما لا شك فيه أن الأدب المقارن يريد تخطي الأهواء القومية والنظرات الضيقة، ولكنه لا يتجاهل وجود التقاليد القومية المختلفة وحيويتها ولا يقلل من أهميتها. وعلينا أن نحذر من الاختيارات الزائفة التي لا ضرورة لها، لأننا نريد كلا من الأدب القومي والعام. ونحتاج إلى كل من التاريخ والنقد الأدبيين، ونحتاج إلى المنظور الواسع الذي لا يوفره لنا إلا الأدب المقارن.

# هوامش الفصل التاسع

(1) هنري الرابع الجزء الأول، الفصل الأول، المشهد الثاني، سطر 90. Henry IV

(2) مقالات نقدية من العصر الإليزابيثي، تحقيق غريغوري سميث (جزءان، أكسفورد، 1904)، 2 / 314.. Elizabethen Critical Eaasys,ed.G Smith.

(3) ترجمة ج. غريغوري (جزءان، لندن، 1787)، 1 /113- 114. Robert. Lowth, Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews, trans G. Gregory

(4) (جزءان، لندن، 1774)، 1/4 من صفحات التقديم.- Thomas War ton, History of English Poetry

(5) (ط2, 3 أجزاء، لندن، 1856)، 1/58 George Ellis, Specimens of Early English Poetry

(6) الرسائل، تحقيق ج 7 و. رسل (جزءان، لندن، 1895)، 1/8.- Let ters,ed G. W. Russel

(7) مجلة هاربر 73 (1886)، ص318 Harper's Magazine

(8) المجلة المعاصرة 79 (1901)، ص870. The Contemporary Review

(9) تجارب في التربية (إنكا، نيويورك، 1942)، ص75., Lane Cooper Experiments in Education

(10) الثرثار، رقم 197 (13 تموز 1710). The Tatler

(11) حياة ساميول جونسون، Life of Samuel Johnson,ed.G.B. Hill and L.F. Powell تحقيق ج. ب. هل و لـ. ف. بول 6 أجزاء، أكسفورد، 1934, 1/302.

(12) إدوارد فلفلن في مجلة علم المعاجم اللاتينية، 5 (1888)، ص49. Eduard Wolff;in, in Zeitschrift fur lateinische Lexikographie

(13) تحقيق رينيه غروس (جزءان، باريس، 1947)، 2/113، وقارن 2/132 و145. Voltaire, Le Siecle de Louis XIV,ed. Rene Groos (14) ( 33راجعها هيردر، أنظر الأعمال الكاملة، تحقيق زوفان Herder, Samtliche Werke,ed. Suphan (123/1 ،1877جزء، برلين،

(15) تورن، 1760، باريس، 1776، غلاسغو، 1771, 1784. والسبب في Carlo Denina, Discorso sopra le vicende della letteratura ظهور غلاسغو هنا هو أن دنينا كان يعرف الليدي إليزابيث مكنزي، إبنة دوق أرغايل، عندما كان زوجها، الوزير البريطاني المفوض، في تورن

(16) ص6.

(17) نابولي، 1779 لوكا، 1784. A.de Giorgi-Bertola, Idea delia. (1779) letteratura alemanna Idea della poesie, alemanna

(18) لدفغ فاخلر: محاضرات عن تاريخ الأدب الوطني الألماني Ludwig Wachler, Vorlesungen uber die Geschichte der deutschen 1818 Nationalliteratur، ط2, 1834)؛ أ. كوبرشتاين: مختصر تاريخ الأدب الوطني الألماني. A.Koberstein, Grindriss der Ges 1827 chichte der deutschen Nationalliteratur، غيورغ غتفريد غرفينس: تاريخ الأدب الوطني الشعري الألماني-George Gott fried Gervinus, Geschichte der Poetischen Nationalliterayur der Deutschen (5 أجـزاء، 1835- 1842) أ. فـلـمـار: محاضرات حول تاريخ الأدب الوطني الألماني (1845)، A.Vilmar, Vorle sungen uber die Geschichte der deutschen Nationalliteratur

ر. غوتشـال: الأدب الـوطـنـي الألمـانـي فـي الـقـرن الـتـاسـع عـشـر. R.Gott schall, Die deutsche Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts ويبدو أن هذا الاصطلاح اختفى فيما بعد، لكن انظر ج. كونكه: خريطة مصورة لتاريخ الأدب الوطني الألماني (1886). G.Konnecke, Bil deratlas zur Geschichte der deutschen Nationalliteratur

(19) دراسات عن التاريخ القديم (باريس، 1846)، ص28. Philarete Chasles, Etudes sur L'antiquite

(20) نظرات نقدية في الكتاب المسرحيين الإنكليز القدماء مقتبسة من البحث الذي يتقدم الطبعة الجديدة لأعمال ماسنجر (لندن، 1761). George Colman, Critical Reflections on the Old English Dramatic Writers. Extracted From a Prefatory Discourse to the New Edition of Massinger's works

(21) رسالة الدكتور جونسون إلى الخوري الدكتور هورن بتاريخ 30 نيسان 1774 في فهرس المجموعة الخاصة بجونسون جمعها ر. ب. آدمز (بفلو، 1921) .. Catalogue of the Johnsonien Collection of R.B Adama

(22) جيمس بيتي: أبحاث أخلاقية ونقدية (لندن، 1783)، ص518. James Beattie, Dissertations, Moral and Critical

(23) انظر بشأن ديل كتاب د. ج. بالمر: نشأة الدراسات الإنكليزية (لندن، 1965)، ص28 وما بعدها. D.J.Palmer, The Rise of English Studies

(24) لندن، 1873. وأنظر وحدة التاريخ (كيمبرج، 1872) E.A.Free man, The Unity of History حيث مدح المؤلف منهج المقارنة بوصفه مرحلة لها من الأهمية ما لحركة إحياء العلوم اليونانية واللاتينية.

(25) لم تنشر هذه المقالة إلا عام 1819. أنظر الأعمال الكاملة. Oeuvres,ed Moland تحقيق مولان (52 جزءا، باريس، 1877- 1885). 19/590- 592.

(26) عناصر (باريس، ط1856)، ص 335. Elements

(27) تضم المكتبة الوطنية كتبا بالعناوين التالية: دروس فرنسية في الأدب والأخلاق Lecons francaises de litterature et morales (جزءان، 1816) ودروس لاتينية في الأدب والأخلاق (جزءان، 1816) Lecons Latines de litterature et de morale (ودروس إنكليزية في الأدب والأخلاق (جزءان، 1817- 1819)، Lecons anglaises de littera ture et de morale- وقد شارك في هذا الأخير مصنف ثالث هو المستر شابسال.

(28) باريس، ص149. Charles Pougens Lettres Philosophiques a Madame xxx sur divers sujets de morale et litterature

(29) ط جديدة بأربعة أجزاء، باريس، 1873، 1/2، 24، 2/45، 1/225. Abel-Francois Villemain, Tableau de la litterature francaise au XVIII siecle

(30) ط جديدة بجزأين، باريس، 1875، 1/187، 1/1. Tableau de la litterature au moyen age en France, en Italie, en Espagne et en Angleterre

(31) السلسلة الثانية، 13 (1835)، 2/238- 262. أما في الصيغة المنقحة التي «Litterature etrangere, comparee تتقدم كتاب دراسات حول العصور القديمة (1840)، فلا يستخدم شازل الاصطلاح. Etudes sur L'antiquite أنظر كلود بشوا: فيلاريت شازل والحياة الأدبية في الفترة الرومانسية Claude Pichois, Philarete Chasles et la vie litteraire au temps du romantisme (جزءان، باريس 1965)، 1/483.

(32) طبع الكتاب أصلا في مرسيليا، 1830، ثم أعيد طبعه في كتاب كتابات J.J.Ampere, Discours

Melanges-. 1/3 ،(1867 لم متنوعة حول التاريخ الأدبي (جزءان، باريس، sur l‘histoire de la poesie d‘his toire litteraire

(33) أعيد نشرها في مجلة الإثنين الجديدة، (13 جزءا، باريس، 1870)، 13/183 وما بعدها Nouveaux Lundis

(34) الأعمال الكاملة، الطبعة التذكارية (40 جزءا، شتتغارت، 1902- 1907)، 39/137 وما بعدها . , Samtliche werke Jubiaumsausgabe

(35) تناولت المراجعة كتاب القواعد Bernhardi‘s Sprachlehre لبرنهاردي ونشرت في الأعمال الكاملة، تحقيق بويكنغ، 12/152 . Samtliche Werke,ed Bocking

(36) الأعمال الكاملة (15 جزءا، ط2، فينا، 1846) 8/291 , 318 . Samtliche Werke

(37) في قسم عنوانه «ملاحظات موجزة عن التاريخ الأدبي المقارن للدراما».-Grundzuge und winke zur vergleichenden Literaturges chichte des Dramas . أما في الطبعة الجديدة (لايبتزغ، 1884) فقد صار العنوان: الشعر: طبيعته وأشكاله، مع موجز للتاريخ الأدبي المقارن.-Die Poesie: Ihre Wesen und ihre Formen mit Grund zugen der vergleichenden Literaturgeschichte

(38) أنظر أ. بيرجك: الأدب العالمي من وجهة نظر هنغارية (نظرية الأدب المقارن غد هيوغو فون ملتسل) A.Berczik Eine ungarische-Konzeption der Weltliteratur)Hugo von Meltzls verg leichende Literaturtheorie (الأعمال الأدبية للأكاديمية العلمية الهنغارية، 5 (1962)، ص287- 293. Acta Literaria Academicae Scientiarrum Hungaricae

(39) تأسس الكرسي عام 1861، واحتفظ به للشاعر الألماني غيورغ هيرفغ الذي لم يشغله أبدا.

(40) مجموعة الأعمال (8 أجزاء، سينت بيترسبرغ، 1913)، 18/1- 29 . Sobranie Sochinenii. وقد استعمل فيسيلوفسكي اصطلاح-srav nitelnoe izuchenie (الدراسة المقارنة) منذ عام 1868؛ أنظر المصدر نفسه، 16/1 [كذا في الأصل].

(41) «حول الفترات الرئيسة في تاريخ فن الشعر».-Uber die Haupt perioden in der Geschichte der Dichtung مجلة غوتا للفنون والعلوم، 1 (1776)، ص21 وما بعدها، وص199 وما بعدها . Gothaisches Magazine der Kunster und Wissenchaften أما المراجعة فتناولت كتاب ألبير لاكروا: تاريخ تأثير شكسبير على الأدب الفرنسي، Albert Lacroix, Histoire de l‘influence de Shakespeare sue le theatre francais في الكتاب السنوي للأدب الروماني والإنكليزي، 1 (1859)، ص3.-Jahrbuch fur romais che und englische Literatur

(42) أنظر الهامش رقم 22.

(43) غوته: الأعمال، الطبعة التذكارية، 38/97 , 137 , 175 , 278، Werke, Jubilaumsausgabe وأنظر النقاش والاقتباسات التي جمعها فرتس شترخ في كتابه غوته والأدب العالمي Fritz Strich, Goethe und die Weltliteratur (بيرن، 1946)، ص393- 400 .

(44) الأعمال، الطبعة التذكارية، 3/243، وأنظر ص373 بشأن العنوان. Werke, Jubilaumsausgabe

(45) قارن إلزه بيل: حول تطور مفهوم الأدب العالمي (لايبتزغ، 1915)، Else Beil, Zur Entwicklung des Begriffs der Weltliteratur ج.

سي. برانت كورستيس: «تطور الأدب العالمي» J.C.Brandt Corsuites, De Ontikkeling van het ewereldliteratur De (1957) 41 Vlaamse Gids، ص582-600، هلموت بندر وألرخ ملتسر: «حول تاريخ مفهوم الأدب العالمي». العصر Saeculum، 9 (1958)، ص113- 122 ,. Helmut Bender and Ulrich

.Meltzer ‘Zur Geschichte des Begriffs ‘Weltliteratur

(46) الأدب المقارن (باريس، 1931)، ص57. La Litterature comparee

(47) الأدب المقارن (باريس، 1951)، ص7. La Litterature comparee

(48) ن. م.، ص5.

(49) مشكلات واتجاهات؛ ملاحظات أولية (ميلانو، 1948)، ص430. Problemi ed orientamenti: Notizie introduttive

(50) «الأدب المقارن: الاصطلاح وما يدل عليه».-Litterature com paree: Le Mot et La Chose مجلة الأدب المقارن، 1 (1921)، ص1- 29، خاصة ص7. Revue de Littearture comparee

(51) فان تيغم: الأدب المقارن، ص170 , 174. Van Tieghem, La Litterature comparee

(52) الأدب المقارن: المنهج والمنظور، تحرير نيوتن ب. شتالكنخت وهورست فرنتس (كاربنديل، إلينوي، 1961)، ص3.-Comparative Litera ture: Method and Perspective, ed. Newton P. Stallknecht and Horst FrenZ

(53) شارلز ملز غيلي وفرد نيوتن سكوت: مقدمة لمناهج النقد الأدبي ومواده-Charles Mills Gayley and Fred Newton Scott, An Introduction to the Methods and Materials of Literary Criticism (بوسطن،1899)، ص248، حيث تلخص أفكار بزنت.

(54) هـ. م. بزنت: الأدب المقارن (لندن، 1886)، ص86. H.M.Posnett, Comparative Literature

(55) «تأثير الاتجاهات القومية والعالمية على الأدب المقارن من 1880 إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية»،-The Impact of Nationalism and Cosmopolitan on Comparative Literature from the 1880s to the post World II Period أعمال المؤتمر الرابع للرابطة العالمية للأدب المقارن-Proceedings of the Fourth Congress of the Inter national Comparative Literayure Association (لاهاي، 1966)، ص391.

(56) نشأة التاريخ الأدبي الإنكليزي (جابل هل، 1941، ط جديدة، نيويورك، 1966)، The Rise of English Literary History

(57) أنظر بشأن لونغاينس كتاب ألن هـ. غلبرت: النقد الأدبي من أفلاطون إلى درايدن (نيويورك، 1940)، ص157 , 162.-Allan H. Gil bert, Literary Criticism: Plato to Dryden

(58) عن كتاب ج. و. هـ. أتكنز: النقد الأدبي في العصور القديمة (لندن، 1924) ,J.W.H.Atkins Literary Criticism in Antiquity 2 /187 , 331. وتنسب الرسالة المتعلقة بفيلوكتيتس إما إلى ديو البروسي (40- 120م) وإما إلى ديو فم الذهب.

(59) جنيف، 1561، الكتاب الخامس. Scaliger, Poetics

(60) أبحاث عن فرنسا، (باريس، 1643)، 11/7 من صفحات التقديم. Recherches de la France

(61) أنظر الهامش رقم 2.

(62) مقالات نقدية من العصر الإليزابيثي، 2/359 , 372. Elizabethen Critical Essays

(63) الأعمال، works تحقيق سبدنغ وإلس وغيرهما (14 جزءا، لندن، 1857)، 3/329.

(64) ن. م.، 502/1- 504.

(65) قارن إفالد فلوغل: «التاريخ الأدبي عند بيكن». Ewald Flugel Bacon‘s Historia Literaria آنغليا Anglia، 21 (1899)، ص259-288.

(66) لقد تفحصت طبعة لايبتزغ وفرانكفرت (1710) بنفسي، وتأتي بعد القطعة المقتبسة من بيكن أقوال أخرى مقتبسة من كريستوفر ميليس، حول كتابة تاريخ عالمي De scribenda universitatis

historia ومن ج. ج. فوسيس: في الفلولوجيا. De Philologia

(67) هـالـه، 1727. J.F.Reimann, Versuch eine Einleitung in die historiam literariam antediluvianam d.h.in die Geschichte der Gelehrsamkeit und derer Gelehrten von der Sundflut

(68) انظر جيوفاني غتو: تاريخ التواريخ الأدبية (ميلانو، 1942). Giovan ni Getto, Storia delle storie- letterarie وكتابي نشأة التاريخ الأدبي الإنكليزي بشأن وارتن. The Rise of Englsh Literary

(69) تحقيق هـ. ر. ياوس (ميونخ، 1964)، مثلا ص 256 وما بعدها و 269 وما بعدها، و 279. Charles Perrault, Parallele des anciens et des modernes,ed. H.R. Jauss

(70) قارن كتابي نشأة التاريخ الأدب الإنكليزي، ص139, 180 وما بعدها The Rise of English Literary History

(71) قارن كتابي تاريخ النقد الحديث (4 أجزاء، نيوهيفن، 1955)، 1/131, 132. History of Modern Ctiticism

(72) بول أوسكار كرستلر:«نظام الفنون الحديث», Paul Oskar Kristeller The Modern System of the Arts في كتابه فكر عصر النهضة Renaissance Thought)3 أجزاء، نيويورك، 1965)، 2/163-227.

(73) أنظر بشأن الإستطيقا والذوق، إلى جانب كتب التاريخ العامة المتعلقة بالإستطيقا، الجزء الأول من كتاب ألفرد باوملر: نقد الحكم لكانت Alfred Baumler, Kants Kritik der Urteilskraft (هاله، 1923)، ومقدمة كتاب ج. ي. سبنغارن لكتاب مقالات نقدية من القرن السابع عشر (3 أجزاء، أكسفورد، 1908). J.ESpingarn,ed. Critical Essays of the Seventeenth Century

(74) الأعمال الكاملة، 1/294. Samtliche Werke

(75) ن. م. ص 266.

(76) روح لسنغ من كتاباته (3 أجزاء، 1804)، 1/13. Friedrich Schlegel, Lessings Geist aus schrifen

(77) الأعمال الكاملة، 1/11، Samtliche Werke

(78) محاضرات حول الأدب والفنون الجميلة، تحقيق ياكوب ماينر (شتتغارت، 1884). Vorlesungen uber schone Literatur und Kunst

(79) يوزف كورنر: رسالة الرومانسية الألمانية إلى أوروبا (أوغسبورغ، 1929). Josef Korner, Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa

(80) الأعمال Works، الطبعة المئوية (لندن، 1896- 1899)، المقالات Essays، 2/341 -342، تاريخ لم يكتمل للأدب الألماني Unfinished History of German Literature ed. Hill Shine تحقيق هل شاين (لكسنغتن، كنتاكي، 1951)، ص6.

(81) تاريخ الأدب الإنكليزي (ط 2, 5 أجزاء، باريس، 1866)، 1/17 من صفحات التقديم. Taine, Historie de la Littrerature anglaise

(82) أنظر كتابي تاريخ النقد الحديث، 2/283 وما بعدها History of Modern Criticism

(83)أعيدت طباعتها في كتاب وارتن تاريخ الشعر الإنكليزي، تحقيق و. سي. هازلت (4 أجزاء، لندن، 1871، Thomas Warton, History of English Poetry, ed. W.C. Hazlitt. 1/ 32- 33

(84) باريس، 1890، ص297. Ernest Renan, L'avenir de la science

(85) أنظر بحثي «مفهوم التطور في التاريخ الأدبي» (1956)، The Con cept of Evolution in Literary- History وهو منشور في كتاب مفاهيم نقدية (نيوهيفن، 1963)، ص37-53. Concepts of Criticism [ومترجم إلى العربية في هذا الكتاب].

(86) كرستيان بلغر: مورتر هاوبت كمرب أكاديمي (برلين، 1879)، ص323. Christian Belger, Moriz Haypt als akademischer Lehrer والكتاب يضم مراجعة كتبت عام 1835. وأنظر أيضا و. شيرر: كتابات قصيرة،. W.Scherer, Kleine Schriften,ed. Burdach Schmidt تحقيق ك. برداخ و ي. شمت (جزءان، برلين، 1893)، 120/1, 123, 130.

(87) أنظر كتابي تاريخ النقد الحديث (1965)، 4/297 وما بعدها بخصوص شيرر، History of Modern Criticism وخاصة كتابه البويطيقا 1888(Poetik).

(88) أنظر المصدر نفسه بشأن فيسيلوفسكي، ص278- 280، وكذلك مقدمة ف. جرمنسكي لكتاب البويطيقا التاريخية (لننغراد، 1940). V.Zhir munsky, Istoricheskaya Poetika

(89) أنظر كتابي تاريخ النقد الحديث، 45/4- 457، History of Modern Criticism وكذلك مقالة سيموند: «حول تطبيق المبادئ التطورية على الفن والأدب. J.A.Symonds, On the Application of Evolutionary Principles to Art and Literature في مقالات تأملية موحية (جزءان، لندن، 1890)، 52/ 1- 83. Essays Speculative and Suggestive

(90) «الأدب الأوروبي». La Litterature europeenne الحوليات العالمية في التاريخ: مؤتمر باريس 1900, 6 (باريس، 1901)، 5- 28, 1900 Annales internationale d'histoire, Congres de Paris موجز الكلمة التي ألقاها المسيو غاستون باري، المصدر نفسه، ص 39-41 Resuma de l'allocution de M. Gaston Paris

(91) أعيد نشر البحث في كتابي مفاهيم نقدية، ص 282- 295 من ط جامعة ييل، [وانظر الترجمة الحالية]. Concepts of Criticism

# 15 الأدب المقارن اليوم

كنت قد قدمت بحثا عنوانه «أزمة الأدب المقارن» في المؤتمر الثاني للرابطة العالمية للأدب المقارن الذي عقد في جابل هل في أيلول عام 1958. وقد أثار البحث قدرا كبيرا من التعليقات، وقف الكثير منها موقف المعارضة. وكنت قد قصدت استثارة تعليقات كتلك. وما علينا إلا أن نتصور المواقف والظروف التي رافقته. فقد تأسست الرابطة العالمية للأدب المقارن عام 1954. وعقدت مؤتمرها الأول في أواخر أيلول عام 1955 في البندقية، دون أن يشارك فيه الأمريكيون لأن تأخر موعد المؤتمر منع الأمريكيين من الحضور، ولأن موضوع المؤتمر، وهو «البندقية في الأدب» (وهو موضوع لا يخلو من الصلات الأمريكية إذا ما تذكرنا هاولز وهنري جيمس، بل وهمنغواي)، لم يتقدم له أي أمريكي، وهكذا كان مؤتمر جابل هل أول مناسبة يلتقي فيها المقارنيون الأمريكيون رسميا بزملائهم الأوروبيين.

ولقد تمكن ما لا يقل عن ثلاثة وأربعين من البحاثة الأوروبيين من زيارة كارولاينا الشمالية من خلال الكرم الذي أبدته مؤسسة فورد، والمبادرة التي قام بها فيرنر فريدرخ. ولا أذيع سرا إذا قلت

اليوم إن العديد منا، نحن مدرسي الأدب المقارن في الجامعات الأمريكية، لم يكونوا، في البداية، سعداء للشكل الذي خطط للمؤتمر أن يتخذه. فقد كان القصد أن يتشكل الزوار ممن لعبوا دورا في تنظيم الرابطة العالمية وموظفيها. أما الذين دعوا أصلا لتمثيل الولايات المتحدة فكانوا تلك القلة من الأمريكيين الأعضاء في الرابطة العالمية، أو الذين كانوا يشغلون وظيفة ما في فرع الأدب المقارن من الرابطة اللغوية الحديثة، لكن منظم المؤتمر فيرنر فريدرخ أبدى قدرا عظيما من الحكمة والتسامح حينما غير الخطة الأصلية وسمح للمؤتمر بأن يصبح محفلا لا يضم المتخصصين الذين وقفوا أنفسهم لقضية الأدب المقارن فقط، بل يضم أيضا حشدا واسع الاتجاهات من الباحثين في الأدب من الذين يجمعهم هدف مشترك واحد-ألا وهو دراسة الأدب حين لا تحصره الحدود القومية. ولذا تعين على شخص ما أن يثير التساؤلات حول فرضيات المنهج التي أدت إلى تضييق أفق المؤتمر وتحديد نوعية المشاركين فيه، وأن أكون أنا ذلك الشخص لأنني كنت أنتقد هذا المنهج منذ سنوات عديدة، وفي محافل مختلفة قبل تأسيس الرابطة العالمية.

لقد أصاب أحد منتقدي حينما أشار إلى أن اعتراضي على المنهجية الدارجة في الأدب المقارن-وهي التي تقوم على التحديد المصطنع لموضوع البحث، وعلى مفهوم ميكانيكي للمصادر والمؤثرات، وعلى دراسة الدوافع من خلال الثقافة القومية-بدأت أصوله في أوروبا في العشرينات. فعندما كنت طالبا في جامعة براغ خلال ذلك العقد عبرت عن ردة فعل قوية ضد الحقائقية الوضعية التي تميز بها بعض مدرسي، وتميز بها تيار رئيس من تيارات البحث الأكاديمي. وقد أثرت في الفقرة الأولى من بحثي «أزمة الأدب المقارن» إلى كروتشه في إيطاليا، وإلى دلتاي وأتباعه في ألمانيا. وجئت إلى هذا البلد للمرة الأولى عام 1927 إلى كلية الدراسات العليا في جامعة برنستن. وهناك وجدت الاستياء نفسه وقد علا صوته ممثلا بالحركة الإنسانية الجديدة. وقمت ببضع زيارات لبول إلمر مور الذي أعارني كتبا لأفلاطوني كيمبرج (وما زلت أذكر كتاب شمعة الرب لناثاييل كولدرول)، وقرأت كتابات صديقه وحليفه إرفنغ بابت. وكان كتاب بابت المعنون الأدب والكلية الأمريكية قد نشر أصلا عام 1908، لكنه لا يزال واحدا من أقوى

الهجمات على القرن التاسع عشر الذي كان بابت آنذاك يربطه بالفذلكة الألمانية المؤذية. وقد تنبأ بأن «الأدب المقارن سيكون من أتفه المواضيع إن لم يخضع للمعايير الإنسانية»[1]. ولا تعد تسمية هاري ليفن أستاذ كرسي إرفنغ بابت للأدب المقارن تكريما لإرفنغ بابت فقط، بل ضمانا لاستمرار المعايير الإنسانية في جامعة هارفرد حتى ولو فسر ليفن كلمة «الإنسانية» بشكل يختلف عن المعنى الخاص الذي قصده بابت، وقد كان المعنى الصحيح لكلمة «الإنسانية» هو القضية في جابل هل ولا يزال هو القضية في الأدب المقارن اليوم.

وعندما عدت إلى براغ عام 1930 انضممت لفترة من الزمن إلى حلقة براغ اللغوية فاطلعت على أفكار الشكليين الروس. وكان رومان ياكبسن، الأستاذ في جامعة هارفرد الآن، موجودا في براغ آنئذ، وكان ناقدا ذكيا لاذعا للمنهجية المترهلة التي يتبعها التاريخ الأدبي الأكاديمي، ومحاولته للإندماج بشمولية التاريخ الثقافي، وعدم قدرته على التركيز على موضوع بحثه. ألا وهو العمل الأدبي نفسه-. وعندما ذهبت إلى إنكلترة عام 1935 اتصلت بفرانك ريموند ليفس وجماعة مجلة Scrutiny [التمحيص] الذين عبروا بصوت عال حقا عن استيائهم من البحث الأكاديمي، منطلقين من مقدمات تختلف عن المقدمات التي كنت أنطلق منها. وعندما هاجرت عام 1939 للالتحاق بقسم اللغة الإنكليزية في جامعة آيوا وجدت هناك نورمن فورستر الذي كان من أتباع الإنسانية الجديدة الأشداء، ومديرا لكلية الدراسات الأدبية، وأوستن وارت الذي كان زميلا في القسم، وقد كان أوستن وارن أحد تلاميذ إرفنغ بابت، وعرف بول إلمر مور في برنستن ولكنه تحول منذئذ إلى موقف هو أقرب إلى موقف ت. س. إليوت ومدرسة النقد الجديد.

كان الصراع بين التاريخ الأدبي والنقد حادا بل مريرا في جامعة آيوا. وما زلت أذكر جيدا كيف التقيت أنا وأوستن وارن بعضو له مكانة عالية من أعضاء القسم يعتبر بحاثة جيدا في التاريخ، وحاولنا أن نبين له كيف أنه أنتج بعض النقد الأدبي حينما كتب عن ملتون وعن المقالة الإنكليزية في القرن السابع عشر، فما كان منه إلا أن أحمر وجهه وقال لنا إن ما قلناه كان أسوأ إهانة تلقاها في حياته. أما أنا فقد كنت أدرج، طبقا لاعتقادي

وللمجموعة الأكاديمية التي تنتمي إلى ذلك العصر والمكان، بين النقاد، وشاركت في كتابة مجلد حرره نورمن فورستر عنوانه البحث الأدبي نشر عام 1941 من قبل مطبعة جامعة كارولاينا الشمالية ساهمت فيه بفصل عنوانه «التاريخ الأدبي» كان في كثير من أجزائه تجديدا لبحث أقدم عنوانه «نظرية التاريخ الأدبي» كتبته عام 1935 لينشر في كتاب أعمال حلقة براغ اللغوية، لكن كتاب البحث الأدبي لم يحز على رضاي، أو رضا المستر وارن الكامل لأننا شعرنا أننا كنا نسير تحت لواء ليس لواءنا، ولم يكن بوسعنا أن نؤيد العقيدة التي يعتنقها المحرر ألا وهي الإنسانية الجديدة رغم أننا شاركناه معظم اعتراضاته على الممارسات الأكاديمية الدارجة، واستمتعنا بتدريس المواد الإنسانية التي وضعها لنا. وكانت المواد الخاصة بهوميروس، والكتاب المقدس، والمأساة اليونانية، وشكسبير، وملتون تدرس للطلبة الجدد وطلبة السنة الثانية في مواد إجبارية قبل ظهور مودة مواد الأدب العالمي الحالية بوقت طويل. وعلمت أنا شخصيا مادة في الرواية الأوروبية بدأت بستندال وبلزاك ووصلت بروست ومان عبر دوستويفسكي وتولستوي، ولكنني لا أذكر أنني سميتها «الأدب المقارن».

تعاونت فيما بعد أنا والمستر وارن على كتابة نظرية الأدب، وهو الكتاب الذي تمت كتابته بين عامي 1944- 1946 ولكنه لم ينشر، لأسباب عديدة، إلا في كانون الثاني 1949. وبعكس الفصل الأخير من الكتاب، وهو الفصل الذي كان قد ظهر أصلا تحت عنوان «دراسة الأدب في كلية الدراسات العليا: الداء والدواء» في مجلة سيواني (تشرين الأول 1947) يعكس الموقف بعد الحرب ويقترح بعض الإصلاحات المحددة لدراسة الأدب في جامعاتنا- ومن تلك الاقتراحات إنشاء أقسام للأدب المقارن تكون-حسبما ذكرنا-أقساما للأدب العام أو الأدب العالمي، أو بكل بساطة، الأدب. وعبرنا عن أملنا في أن يصبح قسم الأدب المقارن «مركز الإصلاح الذي يجب أن يتحقق بالدرجة الأولى في أقسام اللغة الإنكليزية وغيرها من اللغات الحديثة، وهو الإصلاح الذي يستهدف إعطاء الدكتوراه في الأدب وليس في الفلولوجيا الإنكليزية أو الفرنسية أو الألمانية»[2].

لم نكن وحيدين. فقد كان النقاد الجدد قد أحدثوا أعظم أثر عملي على تعليم الأدب في الكليات، خاصة كتاب فهم الشعر (1938) لكل من

كليانث بركس وروبرت بن وارن، وهو الكتاب الذي بدأت سمعته بالانتشار منذ أوائل الأربعينات. وفي شيكاغو دافع رونالد س. كرين منذ 1935 على الأقل عن النقد الأدبي وتاريخه وجعله جزءا من المنهاج. وفي عام 1939 اجتمع أعضاء «المعهد الإنكليزي»، وهو المعهد الذي نذر نفسه صراحة لاختبار مناهج البحث الأدبي، لأول مرة في مدينة نيويورك. ومع أن المعهد اهتم أيضا بمشكلات الببليوغرافيا والتحقيق، إلا أنه سرعان ما غدا محفلا لنقاش القضايا النقدية والإستطيقية. كذلك عقد المعهد، رغم اسمه واكتفائه أصلا بالباحثين في الأدب الإنكليزي، عددا من اللقاءات المخصصة للنقد الفرنسي والألماني. وفي عام 1940 نشرت مجلتا الجنوب وكنين ندوة حول «الأدب والأساتذة» ساهم فيه أشهر النقاد الجدد من أمثال جون كرورانسوم، وألن تيت، وكليانث بركس كما ساهم فيه هاري ليفن، مساهمات اتسم أسلوبها بالحدة ضمت اقتراحات متنوعة جدا لإصلاح الدراسة الأكاديمية للأدب. لقد كان التغيير يخيم على الجو، وحدث تغيير عميق فعلا، ليس فجأة، وليس متماثلا في كل المؤسسات، بل تدريجيا وفي كل مكان. ويبدو أن الدارسين هذه الأيام عاجزون عن تصور الوضع في العقود الأولى من هذا القرن في أكثر أقسام اللغة الإنكليزية. لقد كان النقد محرما، ولم يكن الأدب الحديث ولا الأمريكي يدخل في المنهاج، وكانت الآداب الأجنبية تهمل في معظمها، وكانت النصوص تدرس باعتبارها وثائق فلولوجية فقط، وباختصار، سادت وضعية القرن التاسع عشر سيادة مطلقة بلا منازع.

لقد استعرضت هذه التطورات ودوري فيها لا لأنني أرغب في استثارة الذكريات الشخصية، بل لأن سيرتي الذاتية تعكس تاريخ البحث الأدبي في هذه العقود، وتعكس الثورة ضد الوضعية التي وصفتها في أول محاضرة عامة لي ألقيتها في ييل في شباط 1946- تلك الثورة التي تمثلت في كروتشه وتاريخ الأفكار الألماني وفي الشكليين الروس وفي الإنسانية الجديدة عند الأمريكيين و ت. س. إليوت، وف. ر. ليفس والنقاد الجدد. ولذلك شعرت عندما أعاد المستر فريدرخ في أول كتاب سنوي للأدب المقارن والأدب العام (1952) نشر المقدمة الموجزة التي كتبها جان ماري كاريه لكتاب الأدب المقارن (1951) الذي ألفه م. ف. غيار أن ذلك بمثابة التحدي لكل ما تحقق في هذا البلد. إذ أن كاريه، وهو أول رئيس للرابطة العالمية للأدب

المقارن، يعيد في هذه المقدمة التعبير عن المفهوم القديم للدراسة الأدبية وللأدب المقارن على وجه الخصوص، وبأضيق ما يمكن من مصطلحات: الأدب المقارن جزء من التاريخ الأدبي يهتم بالصلات الحقيقية بين الأعمال والموحيات، بل وحيوات الكتاب الذين ينتمون إلى آداب متعددة. ويستبعد كاريه، في هذه المقدمة على الأقل. الأدب العام من موضوع دراستنا، ويستنكر كل مقارنة لا تدعمها الصلات المجسدة باعتبارها تمرينات بلاغية. وقد انتقدت المقدمة وكتاب غيار الصغير انتقادا في الكتاب السنوي التالي (1953)، رغم أنني كنت متفهما للمرامي المتواضعة التي يهدف إليها كتاب مدرسي كتب للطلبة ولاعتماده على كتيب مماثل سبقه لبول فان تيغم (1913). لكنه بدا لي مع ذلك دليلا خطيرا على استمرار المنهجية التي عفا عليها الزمن وقوانينها المتعسفة. وهكذا لم يزد بحثي الذي ألقيته عام 1958 في مؤتمر جابل هل عن كونه صياغة جديدة لاعتراضاتي بحضور الزوار الأوروبيين. ولكن المؤسف هو أن البحث فهم وكأنه بيان المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن وكأنه هجوم على المدرسة الفرنسية رغم أنه كان موجها ضد منهج لا ضد أمة. وقد كنت ولا أزال أعلم أن انتقادات مشابهة للبحث الأكاديمي قد ظهرت في فرنسا نفسها منذ سنين عديدة. ولا حاجة بنا إلى أن نشير إلى أكثر من الهجوم الذي وجه للانسون والنقد الجامعي قبل الحرب العالمية الأولى. كما أعرف أن هناك العديد من النقاد والمؤرخين في فرنسا ممن عبروا بجرأة وباتجاهات مختلفة عن معارضتهم للحقائقية الوضعية التي نادى بها كاريه. وأعرف أيضا أن العديد من الباحثين الأمريكيين لا يتفقون ووجهة نظري، ولم ادع لنفسي مطلقا دور الناطق بلسان البحث الأمريكي بشكل عام. فأنا أوروبي المولد ولا أستسيغ دور المناهض لفرنسا أو لأوروبا.

لقد تعلمت من هاري ليفن أن ميرابو هو القائل إن جمهور الغرباء يشكل «الخلف الحي». غير أن انطباعاتي عن هذا الخلف تثير في الحزن بسبب ما واجهه بحثي المثير للجدل ذاك من سوء الفهم والتشويه خارج أمريكا. فقد فسر على أنه بيان للعداء الأمريكي للبحث الأكاديمي بدليل أنني هنئت بعد إلقائي بحثا تاريخيا اتسم بالإحاطة حول كلمة «النقد» في مؤتمر يوترخت عام 1961 على كوني أقل جهلا وأقل حماسا للجهل مما بدوت عليه

في جابل هل. ونشر مارسيل باتايون Bataillon مراجعة لأعمال مؤتمر جابل هل عنوانها «الشباب الجديد للفلولوجيا في جابل هل»[3] اتسمت بروح المصالحة. ولكن مع أن المراجعة اعترفت بعدالة بعض الانتقادات الموجهة للنظريات القائمة إلا أنها أساءت فهمي حين صورت موقفي على أنه معاد لكل أنواع التاريخ الأدبي، وعبرت عن أسفها لأن ريناتو بوجيولي، وكلاوديو غيين وأنا ما عدنا نهتم-نحن الأوروبيين مولدا-بالعلاقات بين الشعوب الأوروبية المتنافسة، وهي العلاقات التي حاولت النظرة العالمية القديمة أن تحييها بعد الحرب. كما عبر باتايون عن أسفه لزوال «تلك النظرة العالمية التي تعزي لها مثالية برجوازية من قبل فلسفة ماركسيتن زائفة في التاريخ، أو تدمغ بالمنجهية التاريخية من قبل بنيوية منتصرة»[4]. لقد أخطأت حين لم أتحرز بالقدر الكافي ضد هذا النوع من سوء الفهم في كلمتي التي ألقيتها في جابل هل، ولأنني افترضت أن دفاعي عن التاريخ الأدبي في الفصل الأخير من نظرية الأدب ضد الاتجاهات اللاتاريخية في النقد الجديد دفاع معروف ولأنني كنت منذ سنوات عديدة أدعو للتفاعل الصحيح بين دراسة الآداب القومية واتجاهاتها المشتركة وشمولية التراث الغربي-وهو الذي يشمل عندي العالم السلافي-وبين المثال الأعلى للدراسة المقارنة لكل الآداب، وبضمنها آداب أقصى الشرق.

غير أن سوء الفهم الذي ظهر في روسيا كان أغرب من ذلك بكثير. كان الأدب المقارن ممنوعا تحت حكم ستالين، ولكن تبينت ضرورته بعد ذوبان الجليد، فعقد الروس مؤتمرا في موسكو في كانون الثاني عام 1960 أعادوا فيه الاعتبار للموضوع رسميا[5]. والروس يفاخرون بأنهم حلوا كل المعضلات استنادا على الماركسية، فتناولنا المتكلمون في المؤتمر باعتبارنا خرافا ضالة لم تكتشف نور الحقيقة. وتبوأ فريدرخ في نظرهم دور الزعيم باعتباره منظم مؤتمر جابل هل [6]، ولذا أغلظوا فيه القول لأنه جعل المؤتمر-في زعمهم-حلبة سياسية، والسبب فيما يبدو أن غلب شتروفه Gleb Struve وصف الوضع في الاتحاد السوفيتي وصفا اتصف بالدراية. وقد استشهدوا ببحثي حينما بدا لهم أنه يمكن استخدامه كسلاح ضد كل أنواع البحث الأكاديمي في الغرب، ولكنهم حاسبوني حسابا عسيرا على خطيئتين رموني بهما هما اتباعي للشكلية وإيماني بالنظرة العالمية. وادعوا في كل بحوثهم

أنني لم أسمع بالمضامين التاريخية والاجتماعية في الأدب، وأنني أومن بشكلية مجردة، وأن اعتراضاتي لصالح أدب قومي لا لون له يخدم أغراض الإمبريالية الأمريكية. أما أنا فقد اعتدت على تزمت الأيديولوجية الشيوعية، ولكنني غالبا ما يدهشني جهلهم التام للشخصيات في هذا البلد ولظروف مؤسساته. فهم يفترضون أن هناك مثلا معهدا للأدب المقارن في جامعة كارولاينا الشمالية، وأنني في ييل أرسم الخطوات في الحرب الثقافية الباردة، وأسند المواضيع لباحثيها وأنسق الجهود مع شركائي في التآمر. كما يرون خططا سرية مقصودة في النواقص إلى تخللت مؤتمر جابل هل، أو في المجموعات المتشابكة من البحوث التي تليت فيه، أو في ما تنشره مجلة الأدب المقارن. لا بل إن قيام سيغورد بوركهارت بترجمة بحثي «أزمة الأدب المقارن» إلى الألمانية ونشره في ألمانيا الغربية في مجلة الكلمة الفعالة Wirkendes Wort أمر له دلالاته المريبة في نظر ن. س. بافلوفا[7]. وليس من فائدة ترتجي من قولنا لهم إننا نمارس نشاطنا بشكل مختلف عنهم، وإن سيغورد بوركهارت الذي لم أكن أعرفه شخصيا آنذاك، قد أعجبته المقالة وشعر بالرغبة في ترجمتها.

كان الروس في موسكو عام 1960 في ديارهم. وشكلت البحوث الثلاثة التي تناولت الأدب المقارن في الغرب والتي كتبها ر. م. سمارين، و ي. ج. نويبوكويفا، و ن. س. بافلوفا إدانة شاملة لكل ما كنا نفعله. لكن تشرين الأول عام 1962 شهد مؤتمرا آخر حول الأدب المقارن في أوروبا الشرقية عقد في بودابست حضره و. ب. شمت Smit الذي كان آنذاك رئيس الرابطة العالمية للأدب المقارن، كما حضره إتيامبل خليفة كاريه في السوربون، وثلاثة أعضاء غربيين آخرين من أعضاء الرابطة هم مورتييه وروسيه وفوازين. وهناك كررت المدام نويبوكويفا هجومها على بحثي واتهمتني بالرغبة في تجريد الأدب من قوميته، وربطتني أنا والأدب المقارن في أمريكا بفلسفة التاريخ الرجعية التي جاء بها آرنولد توينبي، وما ذلك في الظاهر إلا لأن ي. ر. كورتيوس عبر عن إعجابه بتوينبي (بينما لم أفعل أنا ذلك مطلقا). ولكن بعض المشاركين الآخرين-لحسن الحظ-كانوا أفضل علما فحاولوا تصحيح الروس: فقد استبعد إتيامبل نفسه مثلا من فلك غيار وكاريه وأعلن أننا لسنا كلنا من أتباع توينبي. وبينت باحثة بولندية هي ماريا يانيون

Janion أنني لم أدع إلى تجريد الأدب عن قوميته مطلقا، أو إلى رفض التاريخ، بينما أشار أستاذ من ألمانيا الشرقية هو فيرنر كراوس إلى أن المقارنية الأمريكية ملتزمة بمهمة التوفيق بين كل الشعوب [8]. وهاجم في الوقت نفسه مجلة الأدب المقارن لما تضمه من مساهمات سيئة أو سيئة النية. وبعد ذلك نشرت الأكاديمية الهنغارية مجلدا جماعيا عن أعمال أعضائها عنوانه الأدب الهنغاري: الأدب الأوروبي [9]، وقدمته لمؤتمر في فرايبورغ الذي أقامته الرابطة العالمية في صيف 1964. ويضم المجلد، إضافة إلى العديد من الأبحاث القيمة التي لا تقصد إلى استثارة الجدل، بحثا كتبه لايوس نابيرو Lajos Nyiro (مشكلة الأدب المقارن ونظرية الأدب) يعزو لي فيه «ميتافيزيقا الفصل بين الشكل والمضمون»[10]-مهما يكن معنى هذا الكلام-ويدعي أنني أرفض التاريخ، وأخلط بين الأدب المقارن ونظرية الأدب. لكنني دافعت في كل كتاباتي عن وحدة الشكل والمضمون وعن التاريخ الأدبي وفصلت القول في الفروق بين النظرية والتاريخ والنقد. وهناك فصل في نظرية الأدب خصص للأدب المقارن والأدب القومي والفروق بينهما. وما أغرب هذا العالم الذي تعني فيه الكلمات عكس ما تعنيه لنا.

أما في هولندة فقد فهم كورنيليوس دي دويغد الوضع فهما صحيحا في النشرة التي أصدرها بعنوان وحدة الدراسات المقارنية. وهو يعرف أن موقفي ليس أمريكيا بالذات، وأن لكاريه أتباعا في الولايات المتحدة، وأن الباحثين الأمريكيين في الأدب المقارن ليسوا بأي حال من الأحوال «نقادا جددا» يناهضون الدراسة التاريخية بغض النظر عما تعلموه منهم. بل هم مؤرخو أدب أثرت عليهم الأفكار الجديدة.. . وهم يطالبون بتناول الأدب تناولا إستطيقيا نقديا، أي بتناول العمل الأدبي ذاته»[11].

لكن هذا هو ما تثار حوله الأسئلة في كل مكان في الولايات المتحدة هذه الأيام. وإذا شئنا إعطاء مثال يلفت النظر، فهذه مقالة نشرها حديثا إيهاب حسن من جامعة وسلين في تلك السلسلة القيمة من النقد المعاصر التي تنشرها مجلة دراسات في الأدب المقارن الجديدة (التي يحررها أ. أون أولدرج) عنوانها «ما وراء نظرية الأدب»، يعاملنا فيها الكاتب أنا ونورثرب فراي كما لو كنا شيخين امتد بهما الزمن من عصر سابق ولم يفهما الكشف الجديد، ألا وهو«العنصر المحطم للذات في الأدب، وحاجة الأدب لإلغاء

ذاته». وكما يقول لنا الكاتب فإن وظيفة الأدب «ربما لا تكمن في توضيح العالم، بل في خلق عالم يصبح فيه الأدب زائدا عن الحاجة. وربما كانت وظيفة النقد.. . هي أن يتوصل إلى الحكمة الصعبة التي تكمن في إدراك أن الأدب هو في آخر المطاف-وفي آخر المطاف فقط-لا قيمة له»[12]. ثم يختتم إيهاب حسن مقالته باقتباس ما يلي عن د. د. لورنس:«أيها الوحش الأخضر الجميل الذي يأتي مع اليوم الجديد، ذلك اليوم الذي لا فجر له، تعال واتصل بنا، خلصنا من قبضة اللوغوس القديمة ذات الرائحة الكريهة! تقدم بصمت ولا تقل شيئا». إن من السهل أن نهمل حسن وكتاب الصمت المقدس الذي يدعو له، والذي يتيح له كتابة الكتب والمقالات، وأن نصمه بالمناهضة الشرسة للعقلانية، وبالتهويم في عالم الغيبيات، مما يعكس الاتجاه الذي يميز عصرنا برؤاه ومخاوفه، بإحساسه بالعبث «وبتعطيله للحكم الإستطيقي لصالح الفعل الصحيح»[13]. ولكنني أعتقد أن تطرفه عرض من أعراض شيء خطير جدا يهدد أي دراسة أدبية ذات معنى-يهدد بفناء الفن والإستطيقا.

إن كل ما يقوم به الفن والإستطيقا يواجه التحدي هذه الأيام. ويجد التفريق بين الخير والحق والجمال من جهة، وبين الفائدة من جهة أخرى، وهو التفريق الذي عرفه الإغريق وفصل كانت القول فيه، يجد نفسه على المحك هو وكل ما يفهم عن الفن بصفته إحدى الفعاليات التي تميز الإنسان عن سواه، وبصفته الموضوع الذي نتناوله في مجال عملنا ودراستنا. لقد بدأ تفتيت الإستطيقا في أواخر القرن التاسع عشر عندما اختزلت إستطيقية التقمص الألمانية (التي عرفت في الإنكليزية من خلال فيرنن لي وبرنارد بيرنسن) التجربة الإستطيقية إلى عمليات فسيولوجية قوامها التقليد الداخلي، أو الشعور بالموضوع من داخله. وهذا التفتت موجود ضمنا في نظرية كروتشه في الحدس، وهي النظرية التي تصبح التجربة الإستطيقية فيها متطابقة مع فعل إدراك الخصائص المفردة. فحدس كأس الماء هذه لا تختلف نوعيا عند كروتشه عن ذلك الذي يتمثل في عمل فني عظيم. كذلك ينكر جون ديوي في الفن كتجربة (1934) أي فروق نوعية بين ما هو إستطيقي وما هو فكري لصالح الوحدة في التجربة التي ما هي إلا حيوية عالية. كما أن كتابات أ. أ. رتشاردز، وهي الكتابات التي تهتم بالنقد الأدبي بالذات

أكثر من تلك التي ذكرناها، تلغي الفرق بين العاطفة الإستطيقية وغيرها من العواطف، وتختزل الفن والشعر بحيث يصبحان وسيلة لتنظيم دوافعنا، أو للعلاج الذهني. كذلك يحيل كنث بيرك ورتشارد بلاكمور مفهوم الأدب إلى فعل أو إشارة، بينما اعتبر الفلاسفة التحليليون كل المشكلات التقليدية المتعلقة بالجمال والإستطيقا مشكلات لا معنى لها، وذلك في هجومهم الذي لم يطل به العهد على الإستطيقا. ويردد إيهاب حسن هذا الاتجاه كله حينما يشكو من الفصل بين الفن «وامتداد الحياة كما نحس بها» باعتباره مصدر الاغتراب الذهني، أو ما يدعوه «جنون الغرب الديكارتي».

لكن مهما تكن مزايا هذه الانتقادات الموجهة للتراث الإستطيقي العظيم- وأنا مستعد للتسليم بالكثير لمن ينتقدون ما يعتريه من غموض ولغو ولف ودوران-إلا أن النتيجة الرئيسة، ألا وهي إلغاء الفن كنوع من أنواع النشاط الإنساني، تبدو لي نتيجة تدعو للأسف بقدر ما يتعلق الأمر بالفن نفسه، وبدراسة الفن والأدب. وها نحن نرى النتائج هذه الأيام في كل خطوة نخطوها: فالنحات الجديد يعرض علينا أكواما من المعادن المهملة، ويرتب صناديق البقالات الكبيرة، ويعرض رواشنبرغ لوحات بيضاء لا تشوبها شائبة من لون باعتبارها أعماله المبكرة، فيمدحها ناقد متحمس اسمه جون كيج باعتبارها «مهابط للضوء والظلال». أما مؤلف الموسيقا المجسدة فيستخدم ضجيج المكائن والشوارع، لا بل إن هناك موسيقا صامتة فيما علمت. يظهر ثلاثة موسيقيين على خشبة المسرح ويقفون هناك ولا يفعلون شيئا على الإطلاق. أما الكاتب المسرحي فيصور الأصوات التي تصدر عن مراحيض مدارس الأطفال ويعرض ما عليها من كتابات بذيئة. بينما ينشر مارك سابورتا «رواية خربطة» رقم ١ صفحاتها مفككة وغير مرقمة، ويمكن أن نقرأها بأي ترتيب نشاء. أي أن كل الفروق بين الفن والواقع قد زالت. أي أن كل الفنون تتجه إلى إلغاء ذاتها. لا شك في أن بعض الأفعال أو الأعمال يجدر ألا تؤخذ مأخذ الجد. لأنها نكات مطولة قديمة العهد قدم دادا، أو قدم مارسيل دو شام الذي قدم مبولة مستشفى بعنوان «نافورة» إلى المعرض المستقل في نيويورك عام ١٩١٧. لكن أرجو ألا يظن بي العداء للفن الحديث، أو للفن الطليعي، أو للتجريب عندما أقول إن الفن قد وصل مع هذه الأعراض درجة الصفر وإنه يوشك على الانتحار. لقد حان الوقت لأن نعود إلى فهم

طبيعة الفن. فالعمل الفني شيء، أو عملية لها شكل ووحدة تفصله عن الحياة بلحمها ودمها. لكن يبدو أن علينا التحرر من أن يساء فهمنا حين نقول ذلك لئلا نتهم بأننا ننادي بالفن من أجل الفن، أو بالصعود إلى البرج العاجي أو بالتأكيد على انعدام الصلة بين الفن والحياة. لذا نقول إن كل الإستطيقيين العظام نسبوا للفن دورا في المجتمع، واعتبروا أن الفن يزدهر أفضل ما يزدهر في المجتمع الفاضل، وعرفوا أن الفن يضفي الطابع الإنساني على الإنسان وأن الإنسان يحقق إنسانيته على أكمل وجه من خلال الفن فقط. ويبدو لي أنه قد آن للدراسة الأدبية أن تعود إلى الاعتراف بمملكة الفن، وأن تكف عن أن تعني كل شيء لكل الناس، وأن تعود لمهمتها القديمة التي قوامها فهم الأدب وتفسيره ونقله. أما إذا لم تفعل ذلك فستتحول إلى دراسة كل التاريخ وكل الحياة. أنا أعلم أن الطلبة-وليس الشباب منهم فقط-كثيرا ما يضيقون ذرعا بهذه الحدود، ذلك أن الأدب بالنسبة لهم ما هو إلا مناسبة، أو حجة يحلون بها مشكلاتهم الشخصية ومشكلات مدنيتنا. غير أن البحث الأدبي، بوصفه معرفة منظمة، يحتاج إلى مثل تلك الحدود. وكل فرع من فروع المعرفة لا بد له من موضوع يتناوله. ولا يمكن للفهم ونفاذ البصيرة أن يتحققا إلا إذا اخترنا-ولا أقول عزلنا تماما-موضوعنا. أما الشكاوي بشأن ضيق الأفق فتدحضها الإمكانات الكثيرة للتوسع في حقلنا المختار، وهي إمكانات زادت كثيرا في العقود الأخيرة. أما تلك التعليقات التي ظهرت في ملحق التايمز الأدبي والنيويورك تايمز، والتي تفترض أن مواضيع الأطروحات قد استهلكت، وتسخر من تفاهات البحث الأدبي التي تسجل بكل جدية أن وليم بتلر ييتس كان يحب الجزر الأبيض فهي تعليقات حادت عن الصواب.

فالأدب المقارن وحده يضم عددا لا يحصى من المواضيع، والمشكلات الجديدة. وقد ظهرت بعد الحرب العالمية الأخيرة فقط أعداد كبيرة جدا من الكتب المدرسية، والببليوغرافية، والمعاجم، والتواريخ الأدبية مما ينتفي معه العذر لأي كان للاحتجاج بجهله للمؤرخين والأسماء والمشكلات. خذ مثلا تلك المراجع الببليوغرافية التي تبدأ بالكتاب الذي حرره كل من بالدنسبرغر وفريدرخ وتنتهي بالببليوغرافيا السنوية التي تنشرها الرابطة الحديثة للغة AMLA التي ضمت قائمتها لعام 1963 ستة عشر ألفا وتسعة

وثمانين مدخلا. وأنظر إلى العدد المتزايد من تلك المعاجم ذات التبويب الحسن والخاصة بالاصطلاحات والمؤلفين. ولقد انتهيت للتو من تقليب صفحات موسوعة الشعر وفنه التي تثير الإعجاب، والتي حررها ألكس برمنجر ونشرتها مطبعة جامعة برستون. وقد علمت أن النسخة الإنكليزية من معجم الأدب العالمي ذي المجلدين، والذي نشرته دار هيردر في فرايبورغ إم برايسغاو عام 1960- 1961 هي طور الإعداد تحت إشراف و. ب. فلايشمان. كما أن الرابطة العالمية للأدب المقارن تعد معجما فرنسيا إنكليزيا للمصطلحات الأدبية أعدت لها الإمكانيات اللازمة في كل من بوردو ويوترخت وكتبت من أجلها سلسلة طويلة من المقالات في مؤتمري يوترخت وفرايبورغ كتمرينات أولية. ولا يزال كل من معجم الأدب العالمي (1943) لشبلي رغم العديد من مقالاته الضعيفة، ومعجم كولومبيا للآداب الحديثة (1947) الذي حرره المرحوم هوريشيو سمث، وخاصة معجم بومبياني للأدب (1946- 1957) الهائل الذي يضم اثني عشر مجلدا ضخما مطبوعا بالبنط الصغير، لا يزال كل منها معينا لا ينضب من المعلومات. كذلك لدينا تواريخ أدبية تغطي معظم أقطار العالم، منها المرجع في عالم الأدب الذي حرره أوسكار فالتسل والذي يعتبر رغم قدمه وعدم اكتماله دليلا ممتازا. وكذلك تاريخ الآداب الذي نشرته مؤخرا بثلاثة أجزاء دار بلياد Pleiade بفرنسا.

لقد كتبت مراجعات لبعض هذه الكتب، وأنا على علم تام بأخطائها ونواقصها، واختلال نسب المساحات المخصصة فيها للمواضيع المختلفة. فالجزء الثاني من تاريخ بلياد الأدبي، وهو الخاص بالآداب الغربية، يضم فصولا ممتازة كتبها غاينان بيكون حول التيارات الرئيسة في الأدب الغربي، ولكنه يضم استعراضات للآداب المختلفة تتسم بالتسرع وتتحكم بها النزوات. ومن أمثلة ذلك أن الأدب الألماني لم يتلق ما يستحق من عناية، بينما يتحدث عن الأدب التشيكي كاتب اسمه سرل فلجكوفسكي يبدو أنه لا يعرف التشيكية، ويخطئ في الكثير من الأسماء وفي ما يجب تخصيصه من مساحات للمواضيع. وينشر هراء من مثل قوله: إنه لم تظهر كتب تشيكية بين عام 1620 والثلث الأخير من القرن الثامن عشر، وإن ياروسلاف فرجلكي كان يهوديا، وإن ألويس بيراسك كان رئيس الحكومة التشيكية إبان الحرب العالمية الأولى[14]. ولكن مهما تكن نواقص مثل هذه الأعمال الجماعية، إلا

أنها تتيح لنا النظر إلى ما يشبه خريطة الأدب على الصعيد العالمي. وهي تقول لنا إن الآداب الصغيرة في أوروبا وفي العالم الشرقي الشاسع تدعونا لاكتشافها ودراستها. ولربما كان إتيامبل في نشرته المعنونة المقارنة ليست تعليلا: أزمة الأدب المقارن [15] متطرفا حين عبر عن رغبته في تغيير اتجاه الأدب المقارن، وحين قال إن علينا جميعا أن ندرس اللغات الصينية والبنغالية والعربية. فهو يستهين بما نتصف به من قصور ذاتي، وبالعقبات التي تقف أمام أكثرنا لإتقان اللغات الشرقية. ولكنه محق من حيث المبدأ حين يطالب ببويطيقا (بفن شعر) مقارنة، وبدراسة شاملة حقا للأدب العالمي.

ولكن يخطئ من ينظر إلى دراستنا من خلال وجهات النظر هذه فقط، أي من خلال الرغبة في الاستكثار من الوثائق التي يمكن الحصول عليها، أو استكشاف العلاقات الجديدة التي لم تستكشف بعد. فهناك سبيل أخرى للعديد منا، وهي سبيل تؤدي إلى الداخل، der Weg nach Innen إلى الفهم الأكمل والأعمق للأعمال الفنية الكبرى. هنا أيضا زودتنا العقود الأخيرة بالكثير من وسائل الدراسة. فقد تطورت طرق تحليل العذوبة الصوتية، والأوزان، واللغة، والأسلوب، وفن الرواية، والكتابة، والرمز تطورا عظيما. ونستطيع كلنا الآن أن نفيد من مكتشفات الدراسات القريبة منا: من علم النفس، والفلسفة، وتاريخ الفن، وعلم الاجتماع، وغيرها. وقد قدم لنا ممارسو التحليل الأدبي أمثال إرخ آورباخ، وليو شبتزر، ومارسيل ريمون، وإميل شتايغر، وكليانث بركس طرقا متعددة نختار ما يناسبنا منها للتعامل مع ما أظنه أهم فروع الدراسة الأدبية-ألا وهو العمل العظيم الذي لا بد من أنه استثارنا وتحدث لنا قبل أن نفكر أصلا في دراسة الأدب دراسة مهنية بوقت طويل.

وفي الختام أقول إن علينا أن نحافظ على التوازن بين التوسع والتركيز، بين القومية والعالمية، وبين دراسة الأدب كفن ودراسة الأدب في التاريخ والمجتمع. وسيختار كل فرد ما يناسبه. إن التنوع في المناهج والآراء في العالم الغربي هائل مذهل. وصورة برج بابل لا تكف عن اقتحام أذهاننا، ولكنني لا أعتقد أن التنبؤات المخيفة عن نفاذ المواضيع، والأصوات التي تدعونا للصمت لها ما يبررها. كما لا أتفق مع النقد القادم من الشرق-في كتاب روبرت فايمان الظالم-النقد الجديد وتطور علم الأدب البرجوازي [16]، والذي يقول إن البحث الأدبي في الغرب وصل درجة الفوضى الكاملة

والانحلال. ذلك أنني أستطيع القول-بناء على ثمانية وثلاثين عاما من الخبرة-إن الدراسات الأدبية في هذا البلد [أمريكا] قد قطعت شوطا كبيرا بعد الفترة التي تميزت بتقديس الحقائق، مهما كانت ومهما عفا عليها الزمن، وبالقومية الرومانسية، وبما ميز عقد العشرينات عموما من ضيق الأفق العام، وتوصلت إلى وعي أكبر بالعالم من حولنا وفي داخلنا-ولو لم نكن ميالين للشك في الكلمة لتحدثنا عن «التقدم» لا في الكم والمدى، بل في النوع أيضا، فقد زادت دراساتنا رقيا وعمقا ونفاذا. وأخذ الأدب المقارن يلعب دورا أساسيا باعتباره الموضوع الذي يتبلور حوله الإصلاح المنشود. وعلينا أن ندرك أهمية الأدب المقارن من الناحية التنظيمية، وأن نؤكد على أهمية مساعينا المشتركة في مختلف أشكالها-كالروابط والدوريات والنشرات الإخبارية والمؤتمرات-لكن علينا من الناحية الأخرى ألا نبالغ في أهمية وسائل العمل هذه، وأن نتوقع الكثير من الأقسام الأكاديمية والبرامج وكل ما عداها. فالرجال والنساء الذين يكافحون وحيدين على كراسيهم ومناضدهم مع كتبهم وكتاباتهم هم أهم من كل ذلك في نهاية المطاف. لكن شعورهم بالانتماء إلى جماعة الباحثين أمر يرفع المعنويات، ويمكن لهذا المؤتمر أن يشجعنا وأن يرسلنا «غدا إلى غابات ومراع جديدة». [الاقتباس من قصيدة «لسداس» Lycidas لجون ملتون].

[خطاب الرئاسة الذي ألقي في اجتماع الرابطة الأمريكية للأدب المقارن في كيمبرج بولاية ماساشوستس في نيسان عام 1965- ويليك].

# هوامش الفصل العاشر

(1) بوسطن، ص124. Irving Babbitt, Literature and the American College

(2) نظرية الأدب (نيويورك، 1949)، ص297. Renr Wellek and Austin Warren, Theory of Literature

(3) مجلة الأدب المقارن، 35 (1961)، 290-298. Revue de Litterature comparee

(4) ن. م. ص 296.

(5) التأثير المتبادل ما بين الآداب القومية، أكاديمية العلوم في الاتحاد السوفيتي (موسكو، 1961).,
Vzaimosvyazi i vzaimodeistive natsionalnykh literatur Akademiya Nauk SSSR

(6) ن. م. ص 106.

(7) ن. م. ص298.

(8) الأدب المقارن في أوروبا الشرقية (بودابست، 1963)، ص303. Werner Krauss, La Litterature comparee en Europe orientale

(9) بودابست، 1964. Litterature hongroise: Litterature eurapeenne

(10) ن. م. ص511.

(11) يوترخت، 1962، ص69- 70. Cornelius de Deugd, De Eenheid van het Comparatisme

(12) دراسات في الأدب المقارن، 1 (1964)، ص 266. Comparative Literature Studies

(13) ن. م.، ص264.

(14) باريس، 1956، ص1231، 1239، 1241. Cyril Wilczkows Ki in Literatures occidentales-

(15) باريس، 1963. Etiemble, Comparaison n'est pas raison: La Crise de ;a Litterature comparee.

(16) هـــــالــــــه، 1962. Robert Weinmann, New Criticism und die En twicklung burgerlicher- Literaturwissenschaft

## 11 أزمة الأدب المقارن (*)

يعاني العالم (أو عالمنا على الأصح) من أزمة لازمته منذ سنة 1914 على الأقل، كما يعاني البحث الأدبي، بطرقه الصامتة التي تقل عنفا عن غيرها، من صراع بين المناهج منذ حوالي ذلك الوقت تقريبا. وقد كانت ثوابت البحث الأدبي في القرن التاسع عشر، وإيمانه الساذج بجميع الحقائق مهما كانت على أمل أن تستعمل هذه اللبنات في تشييد هرم المعرفة العظيم، وثقته بالتفسيرات السببية على غرار العلوم الطبيعية، قد تعرضت للتحدي حتى قبل ذلك التاريخ: من قبل كروتشه في إيطاليا، ودلتاي وغيره في ألمانيا. ولذا فإننا لا نستطيع الإدعاء بأن السنوات الأخيرة كانت استثنائية، أو أن أزمة البحث الأدبي اقتربت من الحل، أو حتى الحل المؤقت. ومد ذلك فإن ثمة حاجة لإعادة النظر في أهدافنا ومناهجنا. ولعل في وفاة عدد من سادة الميدان في العقد الأخير شيئا له مغزى سادة مثل فان تيغم، وفارنيلي وفوسلر، وكورتسيوس، وآورباخ، وكاريه، وبالدنسبرغر، وشبتزر.

إن أخطر دلالة على الوضع المهتز الذي تمر به دراساتنا هي أنها لم تتمكن لحد الآن من تحديد دائرة عملها ومنهجيتها. وأنا أعتقد أن برامج العمل

التي نشرها بالدنسبرغر، وفان تيغم، وكاريه، وغيار قد فشلت في هذه المهمة الأساسية. فقد أثقلوا الأدب المقارن بمنهجية عفا عليها الزمن، ووضعوا عليه أحمال القرن التاسع عشر الميتة من ولع بالحقائق والعلوم والنسبية التاريخية.

إن من أعظم مزايا الأدب المقارن أنه يحارب العزلة الزائفة لتواريخ الأدب الوطنية، ولا شك في أنه على حق (وقد أثبت ذلك بكمية هائلة من الأدلة) في تصوره لتراث أدبي غربي متماسك تشكل خيوطه شبكة من العلاقات التي لا حصر لها. لكنني أشك في أن محاولة فان تيغم للتمييز بين الأدب المقارن والأدب العام يمكن أن تنجح. فالأدب المقارن، في رأي فان تيغم، تنحصر مهمته في دراسة العلاقة المتبادلة بين أدبين، بينما يهتم الأدب العام بالحركات والأنماط السائدة التي تنسحب على عدة آداب. لكن هذا التمييز غير عملي ولا يصمد أمام النظرة الفاحصة. فلماذا نعتبر أثر ولترسكوت على الأدب الفرنسي مثلا أدبا مقارنا، بينما نعتبر دراسة الرواية التاريخية خلال العصر الرومانسي أدبا عاما؟ ولماذا نميز بين دراسة تأثير بايرون في هاينه، ودراسة البايرنية في ألمانيا؟ لا شك عندي أن محاولة حصر الأدب المقارن في دراسة التجارة الخارجية للآداب نوع من الجهد الضائع. فهي محاولة يمكن أن تجعل الأدب المقارن، من حيث موضوع دراسته، مجموعة من الأجزاء المتناثرة التي لا يربطها رابط-مجموعة علاقات تتعرض باستمرار للانقطاع عن كل له معناه-. ولا يستطيع دارس الأدب المقارن بهذا المعنى الضيق أن يفعل شيئا أكثر من دراسة التأثيرات والأسباب والنتائج: ولن يكون قادرا على دراسة أي عمل أدبي مفرد بكليته لأنه لا يمكن اختزال أي عمل كهذا إلى بؤرة تجتمع فيها المؤثرات الخارجية، أو إلى مصدر إشعاع لتأثيرات تتجه نحو الأقطار الخارجية فقط. تصوروا فرض حدود مشابهة لهذه على دراسة تاريخ الموسيقا أو الفنون الجميلة أو الفلسفة! هل يمكن أن يعقد مؤتمر، أو حتى أن تنشر دورية توقف بكاملها على قضايا مثل أثر بيتهوفن على فرنسا، ورفائيل على ألمانيا، أو حتى كانت على إنكلترة لقد أظهرت مجالات الدراسة هذه قدرا أكبر من الحكمة، فهناك علماء موسيقا ومؤرخو فن، ومؤرخو فلسفة، وهؤلاء لا يتظاهرون بأن هناك أنواعا من الدراسة اسمها الرسم، أو الموسيقا، أو الفلسفة المقارنة. ستفشل أي

محاولة لإقامة الأسوار المصطنعة بين الأدب المقارن والأدب العام لأن التاريخ الأدبي والبحث الأدبي يتناولان موضوعا واحدا هو الأدب. والرغبة في حصر الأدب المقارن في دراسة التجارة الخارجية لأدبين معناه حصر اهتمامه بالخارجيات، بكتاب الدرجة الثانية، بالترجمات، بكتب الرحلات، بالوسطاء. أي أن الأدب المقارن سيكون-باختصار مجرد جزء من دراسة هدفها جمع المعلومات من المصادر الخارجية ومن شهرة الكتاب.

أما محاولة تحديد مناهج الأدب المقارن فقد فشلت أكثر مما فشلت محاولة تحديد موضوع دراسته. فقد حدد فان تيغم معيارين يميزان في رأيه الأدب المقارن من دراسة الآداب الوطنية. وهو يقول لنا إن الأدب المقارن يهتم بالأساطير والحكايات التي تحيط بالشعراء، كما يهتم بالكتاب الثانويين أو عديمي الأهمية. ولكن ما الذي يمنع دارسي الآداب الوطنية من عمل الشيء نفسه ؟ لقد وصفت صورة بايرون في إنكلترة ورامبو في فرنسا وصفا ناجحا بدون النظر إلى الأقطار الأخرى، وبين لنا دانييل مورنيه في فرنسا وجوزيف نادلر في ألمانيا أن بالإمكان كتابة تاريخ أدبي وطني مع العناية التامة بالكتاب التافهين المنسيين.

كذلك لا تقنعنا المحاولات التي قام بها مؤخرا كل من كاريه وغيار لتوسيع أفق الأدب المقارن ليشمل دراسة الأوهام الوطنية والآراء الثابتة التي تحملها الأمم عن بعضها البعض. قد يكون من المفيد أن نعلم بماذا يفكر الفرنسيون بألمانيا أو إنكلترة، ولكن هل هذه الدراسة بحث أدبي ؟ أليست، على العكس من ذلك، دراسة في الرأي العام تفيد مدير البرامج في صوت أميركا مثلا وأمثاله في البلاد الأخرى؟ إنها دراسة في السيكولوجية أو السوسيولوجية الوطنية، ولا تزيد بوصفها دراسة أدبية عن إحياء الدراسات المادية القديمة. إن موضوعا مثل «إنكلترة والإنكليز في الرواية الفرنسية» ليس بأفضل من «الأيرلندي على المسرح الإنكليزي»، أو «الإيطالي في الدراما الإليزابثية». هذا التوسيع لدائرة الأدب المقارن يعني الاعتراف الضمني بعقم مواضيع دراسته المعتادة-وهو توسيع يأتي في كل الأحوال على حساب تحويل البحث الأدبي إلى سيكولوجية اجتماعية وإلى تاريخ ثقافي.

هذه العثرات ممكنة لأن فان تيغم وسابقيه ولاحقيه يفهمون الدراسة

الأدبية من منظور ولع القرن التاسع عشر بالحقائق الوضعية، أي كدراسة للمصادر والتأثيرات. وهم يؤمنون بالتفسيرات العلية، بالمعرفة التي تتجمع عن طريق تتبع الموتيفات والمواضيع والشخصيات والحبكات، إلخ، إلى أصولها في عمل سابق في الزمن، وقد جمعوا قدرا هائلا من التماثلات والتطابقات، ولكنهم نادرا ما سألوا عما يمكن أن تبينه هذه العلاقات، اللهم إلا حقيقة أن هذا الكاتب قرأ ذلك الكتاب. لكن الأعمال الفنية ليست حاصل جمع المصادر والتأثيرات: إنها كيانات كلية تكف مادتها الخام المستعارة عن كونها مادة هامدة لأنها يتمثلها بناء جديد. أما التفسيرات العلية فلا تؤدي إلا إلى النكوص الأبدي. وهي تفسيرات يندر نجاحها بشكل لا جدال فيه في إثبات ما تعتبره المطلب الأول في العلاقات السببية: «عندما يحصل س لا بد من أن يحصل ص». ولست أعلم عن أي مؤرخ أدبي أثبت هذه العلاقة الضرورية، أو يستطيع إثباتها لأن فصل مثل هذا السبب ظل مستحيلا حتى الآن بقدر ما يتعلق الأمر بالأعمال الفنية التي هي كيانات كلية تنشأ في الخيال الحر، وننتهك تكاملها ومعناها إذا جزأناها إلى مصادر وتأثيرات.

لقد شغل مفهوم المصادر والتأثيرات ممارسي الأدب المقارن من ذوي الخبرة العميقة. فقد كان في رأي لوي كازاميان مثلا في تعليق كتبه عن كتاب كاريه غوته في إنكلترة إنه «ليس هناك ما يدعونا لليقين من أن هذا الفعل أدى إلى هذا الفرق». وقال إن المسيو كاريه أخطأ حينما تكلم عن غوته باعتباره استثار بشكل غير مباشر الحركة الرومانسية الإنكليزية لمجرد أن ولتر سكوت ترجم غيتز فوق بيرلخنغن»[1]. ولكن كل ما يقدمه كازاميان هو مجرد الإشارة إلى فكرة الحركة والصيرورة التي شاعت منذ أيام برغسون. كما يوصينا بدراسة السيكولوجية الفردية، أو الجماعية التي تعني عند كازاميان نظرية معقدة يستحيل التثبت منها عن تذبذب إيقاع الروح الوطنية الإنكليزية.

كذلك كان من رأي بالدنسبرغر في برنامج العمل الذي وصفه في مقدمته للعدد الأول من مجلة الأدب المقارن (1921) أن البحث الأدبي الذي يحصر همه بتتبع تاريخ المواضيع الأدبية لا بد من أن ينتهي إلى طريق مسدود. ويعترف بولدنسبرغر بأن هذه الدراسات لا يمكنها التوصل إلى صورة واضحة تتتابع فيها الأحداث بشكل كامل. ويرفض التطورية الجامدة

التي نادى بها برونتيير. ولكنه لا يقترح من بديل إلا أن توسع الدراسة الأدبية من أفقها، وأن تتناول الكتاب الثانويين، وأن تأخذ التقويمات المعاصرة بنظر الاعتبار. لقد انشغل برونتيير بالأعمال العظيمة أكثر من اللازم. «كيف لنا أن نعرف أن غسنر Gessner لعب دورا في الأدب العام، وأن ديتوش Destouches سحر الألمان أكثر من موليير، وأن دليل Delille اعتبر أعظم شاعر في عصره مثل فكتور هوغو فيما بعد، وأن هليودوروس كانت له مكانة تضاهي مكانة إسخيلوس في التراث القديم» (ص24). إذا فعلاج بالدنسبرغر هو الآخر يكمن في العناية بالكتاب الثانويين وبالاتجاهات الزائدة في الذوق الأدبي. لكن هذا يعيدنا إلى النسبية التاريخية: علينا أن ندرس معايير الماضي من أجل أن نكتب تاريخا أدبيا «موضوعيا». ويجب أن يزرع الأدب المقارن نفسه «خلف مناظر المسرح وليس في مقدمة المسرح» كما لو أن المسرحية في الأدب ليست هي ما يعنينا. إن بالدنسبرغر، مثله مثل كازاميان، يتجه باتجاه صيرورة برغسون، نحو الحركة الدائمة، نحو عالم التغير الأبدي ويقتبس ما يقوله عالم من العلماء الأحياء ليمثل عليه. أخيرا ينادي بالدنسبرغر في نهاية هذا البيان بالأدب المقارن كممهد لنزعة إنسانية جديدة. ويطلب منا التثبت من انتشار شك فولتير، وإيمان نيتشه بالإنسان الخارق، وصوفية تولستوي، ومعرفة السبب الذي من أجله يرفض كتاب في بلد هو في بلده الأصلي من الشوامخ، ولماذا يحتقر كتاب في بلد من البلدان بينما يثير الإعجاب في بلد آخر. ويعبر عن أمله بأن يزود هؤلاء الباحثون إنسانيتنا التي اختلت قيمها «بمجموعة أساسية من القيم التي لا تعاني من ذلك القدر من عدم اليقين» (ص 29). ولكن لماذا تؤدي هذه البحوث التي تستقصي انتشار بعض الأفكار جغرافيا إلى تعريف لأرث الإنسانية؟ وحتى لو كان مثل هذا التعريف لمجموعة القيم الأساسية ممكنا ومقبولا بشكل عام، فهل سيعني ذلك إنسانية جديدة فعالة حقا؟

هناك مفارقة في الدوافع السيكولوجية الاجتماعية للأدب المقارن كما مورس خلال نصف القرن الماضي. فقد ظهر الأدب المقارن كردة فعل ضد القومية الضيقة التي ميزت الكثير من بحوث القرن التاسع عشر، وكاحتجاج ضد انعزالية العديد من مؤرخي الآداب الفرنسية والألمانية والإيطالية والإنكليزية، إلخ. وغالبا ما تبحر فيه دارسون يقعون على مفترق الطرق بين

الشعوب، أو على حدود أحد الشعوب على الأقل. فقد ولد لويس بتس Betz في نيويورك لوالدين ألمانيين، وذهب إلى زيورخ ليتعلم ويعلم. وكان بالدنسبرغر أصلا من مقاطعة اللورين، وقضى عاما حاسما من حياته في زيورخ. وكان إرنست روبرت كورتسيوس من مقاطعة الألزاس ومن المؤمنين بضرورة إيجاد تفاهم أقوى بين الألمان والفرنسيين. وكان أرتورو فارينلي إيطاليا من ترنتو التي كانت ما تزال غير مسترجعة وعلم في إنسبروك في النمسا. ولكن هذه الرغبة الأصيلة في أن يعمل دارس الأدب المقارن كوسيط بين الشعوب وكمصلح لذات بينها غالبا ما طمسته وشوهته المشاعر القومية الملتهبة التي سادت في تلك الفترة وفي ذلك الموقع. وإذا ما قرأنا سيرة بالدنسبرغر الذاتية تحت عنوان حياة بين حيوات أخرى (نشرت عام 1940 وكتبت عام 1935) لشعرنا بالدافع الوطني الأساسي خلف كل نشاطاته: مثل افتخاره بفضح الدعاية الألمانية في هارفرد عام 1914، وفي رفضه مقابلة براندز عام 1915 في كوبنهاغن، وفي ذهابه إلى ستراسبورغ المحررة عام 1920. أما كتاب كاريه حول غوته في إنكلترة فيضم مقدمة تقول إن غوته ينتمي إلى العالم أجمع، وخاصة إلى فرنسا باعتباره من بلاد الراين. وقد كتب كاريه بعد الحرب العالمية الثانية كتابا بعنوان «الكتاب الفرنسيون والسراب الألماني» (1947) حاول فيه أن يبين أن الفرنسيين آمنوا بأوهام حول الأمتين الألمانيتين وكانوا دائما يخدعون في النهاية. وقد اعتبر إرنست روبرت كورتسيوس كتابه رواد الأدب في فرنسا الجديدة (1918) Die Literarischen Wegbereiter neuen Frankreichs عملا سياسيا، أو درسا لألمانيا. وفي تعليق ألحق بالطبعة الجديدة كتبه عام 1952 أعلن كورتسيوس أن مفهومه القديم عن فرنسا كان وهما من الأوهام. فلم يكن رومان رولان صوت فرنسا الجديدة كما تصور. وقد اكتشف كورتسيوس مثله مثل كاريه سرابا، ولكن السراب هذه المرة كان فرنسيا. لكن كورتسيوس وصف حتى في ذلك الكتاب المبكر مفهومه عن الأوروبي الجيد بقوله:«لا أعرف إلا طريقة واحدة يصبح المرء فيها أوروبيا جيدا، وهي أن يمتلك بكل قواه روح أمته، وأن يغذيها بكل ما هو فريد متميز في روح الأمم الأخرى، سواء منها الأمم الصديقة أو العدوة»[2]. وهذا يعني أن كورتسيوس يشجع على صراع ثقافي سياسي يخدم كل شيء فيه قوة الأمة التي ينتمي لها المرء.

لا أقصد بهذا الكلام أن وطنية هؤلاء الباحثين لم تكن حسنة أو صحيحة أو نبيلة، فأنا أفهم الواجبات المدنية وضرورة الاختيار واتخاذ المواقف في صراعات هذا العصر. كما أنني مطلع على علم اجتماع المعرفة الذي جاء به مانهايم وعلى كتابه الأيديولوجية والطوباوية، وأفهم أن إثبات الدوافع لا يثبت بطلان الأعمال. لكنني أود أن أميز بين هؤلاء الرجال وبين مفسدي البحث العلمي في ألمانيا النازية، وبينهم وبين المتعصبين السياسيين في روسيا من الذين حرموا الأدب المقارن لفترة من الزمن، ودعوا كل شخص تسول له نفسه أن ينشر شيئا عن اعتماد بوشكين في قصة «الديك الذهبي» على واشنطن إرفنغ «شخصا عديم الجذور خانعا للغرب».

غير أن هذا الدافع، الوطني في أساسه، الذي يكمن خلف العديد من دراسات الأدب المقارن في فرنسا وألمانيا وإيطاليا وغيرها أدى إلى نظام غريب من مسك الدفاتر الثقافية، وإلى الرغبة في تنمية مدخرات أمة الباحث عن طريق إثبات أكبر عدد ممكن من التأثيرات التي أثرتها أمته على الشعوب الأخرى، أو عن طريق إثبات أن أمة الكاتب قد هضمت أعمال أحد العظماء الغرباء وفهمته أكثر من أي أمة أخرى. وهذا ما نجده معروضا بشكل يكاد يصل حد السذاجة في جدول في كتاب مدرسي صغير كتبه المسيو غيار للطلبة: فهناك في هذا الجدول مربعات فارغة تبين مواضيع الأطروحات التي لم تكتب حول رونسار في إسبانيا، وكورني في إيطاليا، وبسكال في هولندة، إلخ [3]. وهذا النوع من التوسعية الثقافية موجود أيضا في الولايات المتحدة التي كانت على العموم أقل ميلا له من غيرها بالنظر إلى قلة ما لديها في هذا المجال، وبالنظر إلى أنها لم تعن كثيرا بالسياسة الثقافية. ومع ذلك فإن ذلك العمل الجماعي الممتاز التاريخ الأدبي للولايات المتحدة (تحرير ر. سبلر. و و. ثورب وآخرين، 1948) يدعي بكل طمأنينة أن دوستويفسكي كان من أتباع بو وحتى هوثورن. وقد وصف أرتورو فارينلي، وهو من أفضل دارسي الأدب المقارن، هذا الموقف في مقالة نشرها في كتابات منوعة لبالدتسبرغر (1930) عنوانها «التأثيرات الأدبية والمفاخرات الوطنية». وقد علق فارينلي على سخف هذه الحسابات المتعلقة بالثروة الثقافية، وعلى ميزان الدائن والمدين في المسائل الشعرية تعليقا مناسبا، فقال «إننا ننسى أن مقادير الشعر والفن لا تتحقق إلا في حياة الروح

واتفاقاتها السرية»[4]. وقد جاء إعلان الأستاذ شنار في مقالة ممتعة له عن أنه «ليست هناك ديون» في المقارنات الأدبية في وقته، وكان المقطع البديع الذي اقتبسه من رابليه عن عالم مثالي يخلو من الدائنين والمدينين مناسبا جدا[5].

هذا التحديد المصطنع لمادة البحث ومنهجيته، وهذا المفهوم الميكانيكي للمصادر والتأثيرات، وهذا الاعتماد على القومية الثقافية مهما بلغ من سعة أفقها وكرمها-كل هذه الأمور تبدو لي أعراضا لأزمة طويلة الأمد في الأدب المقارن.

هناك حاجة إلى إعادة نظر شاملة في هذه الاتجاهات الثلاثة جميعها. وعلينا أن نهمل هذا الفصل المصطنع بين الأدب المقارن والأدب العام. فقد غدا اصطلاح الأدب المقارن اصطلاحا ثابت الجذور في كل دراسة للأدب تتعدى حدود أدب قومي واحد. ولا طائل من التذمر من عدم سلامة النحو في هذا التعبير ومن الإصرار على القول:«الدراسة المقارنة للأدب» لأن التعبير المختصر يفهمه الجميع، أما اصطلاح الأدب العام فلم يشع، في اللغة الإنكليزية على الأقل، ربما لأنه لا يزال يوحي بالمفهوم القديم الخاص بفن الشعر أو بالنظرية، أما أنا شخصيا فبودي ألا نتكلم إلا عن دراسة الأدب أو البحث الأدبي، وأن يكون لدينا، كما اقترح ألبير ثيبوديه، أساتذة أدب مثلما أن هناك أساتذة فلسفة وأساتذة تاريخ، وليس أساتذة لتاريخ الفلسفة الإنكليزية رغم أن الفرد قد يتخصص في هذه الفترة، أو ذلك البلد، أو حتى ذلك المؤلف. ومن حسن حظنا أننا ما زلنا لا نملك أساتذة للأدب الإنكليزي في القرن الثامن عشر أو لفلولوجيا غوته. إلا أن تسمية الموضوع مسألة تخص المؤسسة التي يدرس فيها والجدل فيها جدل بيزنطي. إن ما يهمنا هو مفهوم البحث الأدبي كمنهج موحد لا تعيقه القيود اللغوية. ولهذا لا أتفق مع رأي فريدرخ حين يقول إن المشتغلين في الأدب المقارن «لا يمكنهم، بل لا يجرؤون على التعدي على حدود غيرهم»، أي على حدود دارسي الآداب الإنكليزية والفرنسية والألمانية وغيرها من الآداب الوطنية. ولا أفهم كيف يمكن أن نعمل بنصيحته حين يحضنا على ألا نتطفل على حدود بعضنا البعض [6]. ليت هناك حقوق ملكية، ولا مصالح معترف بها في البحث الأدبي. فلكل شخص الحق في دراسة أي مسألة يراها مناسبة

حتى لو تعلقت بعمل مفرد في لغة واحدة، ولكل شخص الحق في دراسة التاريخ أو الفلسفة أو أي موضوع آخر. هذا الشخص يعرض نفسه طبعا لانتقادات المختصين، ولكن عليه أن يغامر. ونحن دارسي الأدب المقارن لا نريد أن نمنع أساتذة الأدب الإنكليزي من دراسة المصادر الفرنسية في أعمال جوسر، ولا أساتذة الأدب الفرنسي من دراسة المصادر الإسبانية في أعمال كورني، إلخ، لأننا لا نريد أن يمنعنا أحد من إجراء بحوثنا حول مواضيع تقع ضمن حدود آداب وطنية معينة. لقد قيل الكثير عن كون المتخصص حجة، بينما هو قد لا يعرف أكثر من ببلوغرافية الموضوع أو من المعلومات الخارجية، دون أن يكون متصفا بما قد يملكه غير المختص من الذوق ورهافة الإحساس واتساع الأفق، والذي قد يعوض منظوره الأوسع وبصيرته الأنفذ عن سنوات من العمل الدؤوب. ليس هناك أي ادعاء أو استعلاء في الدعوة إلى قدر أكبر من حرية الحركة وإلى عالمية مثالية في دراستنا. أما تلك المقاطعات المسورة التي تحيطها إشارات «ممنوع الدخول» فلا بد من أن العقل الحر يكرهها. وهي لا تنشأ إلا ضمن حدود المنهجية البالية التي دعا إليها ومارسها منظرو الأدب المقارن المعتمدون من الذين اعتبروا أن الحقائق تكتشف مثلما تكتشف قطع الذهب التي تغري مكتشفيها بادعاء حق التنقيب عنها في مناطقهم المنتقاة.

أما البحث الأدبي الحقيقي فلا تعنيه الحقائق الميتة، بل تعنيه الخصائص والقيم. ولهذا انعدم الفرق بين التاريخ الأدبي والنقد الأدبي. إذ أن أبسط مشكلة من مشكلات التاريخ الأدبي تتطلب تحكيم العقل. فمجرد القول إن راسين أثر على فولتير، أو إن هيردر أثر على غوته يتطلب، حتى يكون ذا معنى، إلماما بخصائص راسين وفولتير وهيردر وغوته، ومن ثم بالسياق التاريخي الذي ينتمون إليه، وهذه كلها عملية لا تنتهي من الموازنات والمقارنات والتحليلات والتمييزات التي هي نقدية في جوهرها. لم يكتب تاريخ أدبي في السابق بدون اعتماد مبدأ من مبادئ الاختيار وبدون القيام بمحاولة لوصف الخصائص وللتقويم. ومؤرخو الأدب الذين ينكرون أهمية النقد هم نقاد دون علمهم ولو أنهم نقاد يكتفون بترديد ما قاله غيرهم، وبترديد المعايير المتوارثة عن مكانة الكتاب وشهرتهم. إذ لا يمكن تحليل العمل الفني، أو وصفه وتقويمه بدون اللجوء إلى المبادئ النقدية مهما بلغ غورها في

عالم اللاوعي ومهما بلغ من غموض صياغتها. وقد أحسن نورمن فورستر حين قال في كتيب لا يزال يحتفظ بفائدته وهو الباحث الأمريكي: إن المؤرخ الأدبي «لا بد من أن يكون ناقدا من أجل أن يكون مؤرخا»[7]. فالنظرية والنقد والتاريخ تتعاون في البحث الأدبي لتحقق المهمة الأساسية، ألا وهي وصف العمل الفني وتفسيره وتقويمه أو وصف أي مجموعة من الأعمال الفنية وتفسيرها وتقويمها. أما الأدب المقارن الذي أعرض، على أيدي منظريه الرسميين، عن هذا التعاون وتمتك بالعلاقات الحقيقية والمصادر والتأثيرات ووسائط انتقال الأفكار والمؤثرات وشهرة الكتاب باعتبارها مواضيع البحث الوحيدة فيه، فلا بد من أن يعود إلى المجرى الرئيس للبحث الأدبي والنقد المعاصرين، ذلك أن الأدب المقارن، بمناهجه وأفكاره المنهجية، قد غدا-بصراحة-بركة آسنة. إن بإمكاننا التذكير بحركات وتجمعات كثيرة في مجال البحث والنقد الأدبيين خلال هذا القرن تختلف في أهدافها ومناهجها-كروتشه واتباعه في إيطاليا ؛ الشكلية الروسية وتفرعاتها وتطوراتها في بولندة وتشكوسلوفاكيا ؛ مؤرخو الأفكار والأسلوبيون الألمان الذين وجدوا لهم مقلدين في الأقطار المتكلمة بالإسبانية، النقد الوجودي الألماني والفرنسي، النقد الجديد في أمريكا، النقد الأسطوري الذي استوحى أفكار ينغ حول الأنماط العليا، وحتى التحليل النفسي الفرويدي، والماركسية-كل هذه الحركات والتجمعات، مهما كانت حدودها وعيوبها يجمعها رد فعل مشترك ضد الحقائق الخارجية والنزعة التجزيئية التي لا تزال تقيد دراسة الأدب المقارن.

إن البحث الأدبي هذه الأيام يحتاج بالدرجة الأولى إلى أن يعرف ماذا يدرس وعلى ماذا يركز. إذ يجب فصله عن دراسة تاريخ الأفكار، أو عن المفاهيم والعواطف الدينية والسياسية التي غالبا ما يقال إنها بدائل الدراسة الأدبية. فالكثيرون من أبرز الباحثين في الأدب وخاصة في الأدب المقارن لا يهتمون في الواقع بالأدب على الإطلاق، بل بتاريخ الرأي العام وبأقوال الرحالة وبالأفكار الشائعة عن الشخصية الوطنية-أي بالتاريخ الثقافي العام-. وهم يوسعون مفهوم الدراسة الأدبية توسيعا يتطابق فيه هذا النوع من الدراسة مع تاريخ الإنسانية كله. لكن البحث الأدبي لن يحرز أي تقدم من الناحية المنهجية إلا إذا قرر أن يدرس الأدب كموضوع متميز عن غيره من

نشاطات الإنسان ومنتجاته. ولذا فإننا سنواجه مشكلة ما هو أدبي، وهي مشكلة الإستطيقا الأساسية، أي مشكلة طبيعة الفن والأدب.

سيكون العمل الأدبي في مثل هذا المفهوم الخاص بالبحث الأدبي هو البؤرة الضرورية، وسنتبين أننا نكرس مشكلات مختلفة حينما ندرس علاقات ذلك العمل الفني بسيكولوجية المؤلف أو بسوسيولوجية مجتمعه. لقد قلت إن العمل الفني يمكن أن يفهم باعتباره بنية ذات طبقات من الرموز والمعاني المستقلة تمام الاستقلال عن العمليات التي تدور في ذهن الكاتب أثناء التأليف، ولذا فهي مستقلة أيضا عن المؤثرات التي قد تكون شكلت ذهنه. ذلك أن هناك ما يدعي بحق «فجوة أنطولوجية» بين سيكولوجية المؤلف وبين العمل الفني، بين الحياة والمجتمع من ناحية، وبين الموضوع الإستطيقي من الناحية الأخرى. وقد سقيت دراسة العمل الفني «داخلية» ودراسة علاقاته بذهن الكاتب وبالمجتمع، إلخ دراسة «خارجية». غير أن هذا التمييز بين النوعين لا يعني أن العلاقات الوراثية يجب أن تهمل أو يستخف بها، أو أن الدراسة الداخلية ما هي إلا دراسة شكلية أو إستطيقية لا طائل من ورائها. فما يهدف إليه مفهوم البنية ذات الطبقات من الرموز والمعاني الذي طورته بكل أناة وعناية هو التخلص من الثنائية القديمة-ثنائية الشكل والمضمون-. وما يدعونه عادة بالمضمون أو بالفكرة في العمل الفني يدخل في بنية العمل الفني كجزء من عالمه المكون من معان تنبثق منه. وليس أبعد عن ذهني من فكرة إنكار أهمية الفن بالنسبة للإنسان، أو من إقامة الحواجز بين التاريخ والدراسة الشكلية. ومع أنني أفدت من الشكليين الروس ومن محللي الأسلوب الألمان إلا أنني لا أريد أن أحصر دراسة الأدب في دراسة الأصوات والأوزان ووسائل التأليف أو دراسة عناصر الأسلوب والنحو، ولا أريد أن أساوي الأدب باللغة [أي أن أقول إن الأدب هو اللغة]. فهذه العناصر اللغوية في مفهومي تشكل-إن جاز التعبير طبقتين تحتيتين، الطبقة الصوتية وطبقة وحدات المعنى. لكن يخرج من هاتين الطبقتين عالم من المواقف والشخصيات والأحداث التي لا يمكن مساواتها بأي عنصر لغوي بمفرده، ولا بأي عنصر من عناصر التجميل الخارجية. لذا فأنا أرى أن المفهوم الوحيد الصحيح هو المفهوم الذي لا يتهاون في شموليته، وأرى أن العمل الفني هو كل من عناصر مختلفة، بنية تتشكل من رموز، تتطلب المعاني

والقيم وتعطيها. أما الميل للتنقيب في ركام الماضي عن أشياء ننسب العمل الأدبي لها، أو للتركيز على الأمور الشكلية الخارجية فلا يؤدي إلا إلى تجريد الدراسة الأدبية من محتواها الإنساني. إن النقد لا يمكن أن يستبعد من دائرة البحث الأدبي.

وإذا حصل مثل هذا التغيير والتحرير، مثل إعادة النظر هذه في موضوع النظرية، والنقد، والتاريخ النقدي فإن مشكلة الدوافع ستحل نفسها بنفسها. وسنحتفظ بوطنيتنا ومشاعرنا القومية. ولكن نظام الدائن والمدين سيفقد معناه. وقد تختفي الأوهام المتعلقة بالتوسع الثقافي مثلما قد تختفي الأوهام المتعلقة بإصلاح العالم عن طريق البحث الأدبي. ونحن هنا في أمريكا قد نحقق في نظرتنا نحو أوروبا ككل نوعا من الاستقلالية رغم أننا قد ندفع ثمن الانقطاع عن الجذور والغربة الروحية. ولكننا بمجرد أن ننظر إلى الأدب لا كجزء من معركة الحصول على مزايا ثقافية، أو كسلعة من سلع التجارة الخارجية، أو كدليل على السيكولوجية الوطنية سنحصل على الموضوعية الصحيحة الوحيدة المتاحة للإنسان. ولن تكون هذه الموضوعية هي الحيادية العلمية أو النسبية والتاريخية التي لا تلتزم بشيء، بل ستكون مواجهة للأشياء في جوهرها: نظرا مستديما لا يزيغه الهوى إلى التحليل فالحكم والتقويم. وما أن ندرك طبيعة الفن والشعر وانتصاره على ما يعتري الإنسان من زوال وعلى ما ينتظره من مصير، وخلقه لعالم جديد من صنع الخيال، حتى تختفي الأباطيل القومية، ويظهر الإنسان، الإنسان بعموميته، الإنسان في كل مكان وكل زمان، وبكل تنوعاته، ويكف البحث الأدبي عن أن يكون مجرد لعبة يلعبها المنقبون عن مخلفات الماضي، أو طريقة لحساب المدخرات والديون القومية، أو حتى طريقة لوصف العلاقات المتشابكة. يصبح البحث الأدبي حينئذ فعلا من أفعال الخيال، كالفن نفسه، أي حافظا لأعلى قيم الإنسانية وخالقا لها.

# هوامش الفصل الحادي عشر

(1) «غوته في إنكلترة: تأملات حول مشكلات التأثير». Louis Cazamian-Goethe en Angleterre, quelque reflexions sur les prob lemes d'influence المجلة الألمانية 12 Revue Germanique (1921)، ص374- 375.

(2) الروح الفرنسية في القرن العشرين (بيرن، 1952) ص237. E.R.Curtius, Franzosischer Geist im zwanzigsten Jahrhundert

(3) م. ف. غيار: الأدب المقارن (باريس، 1951)، ص124- 125. M.F.Guyard, La Litterature comparee

(4) 1/273.

(5) «الأدب المقارن وتاريخ الأفكار في دراسة العلاقات الفرنسية الأمريكية»، La Litterature comparee et l'histoire des idees dans l'etude des relations franco-americaines في أعمال المؤتمر الثاني للرابطة العالمية للأدب المقارن، Proceedings of tehe second Congress of the International Comparative Literatuire Association تحرير فيرنر ب فريدرخ (جابل هل، 1959)، 2/349- 369.

(6) الكتاب السنوي للأدب المقارن والعام، (1955)، ص57، Yearbook of Comparative and General Literature

(7) جابل هل، 1929، ص 36. Norman Foerster, The American Scholar.

# 12 نظرية الأنواع الأدبية، والقصيدة الأدبية، والتجربة(*)

لا تحتل نظرية الأنواع الأدبية مكان الصدارة في الدراسات الأدبية في هذا القرن. والسبب الواضح لذلك هو أن التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا. فالحدود بينها تعبر باستمرار، والأنواع تخلط أو تمزج، والقديم منها يترك أو يحور، وتخلق أنوع جديدة أخرى إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضع شك. وقد شن بنديتو كروتشه في الإستطيقا (1902) هجوما على المفهوم لم تقم له بعده قائمة رغم المحاولات العديدة التي جرت للدفاع عنه أو لإعادة صياغته بشكل مختلف. وقد كتب أوستن وارن في كتاب نظرية الأدب الذي نشرناه أنا وهو عام 1949 فصلا حول الأنواع الأدبية استعرض فيه بعض محاولات التجديد هذه وأيدها. فالنوع الأدبي له وجود يشبه وجود المؤسسة. ويستطيع المرء أن يعمل من خلال المؤسسات القائمة وأن يعبر عن نفسه من خلالها، وأن يخلق مؤسسات جديدة... كما يستطيع أن يلتحق بها ثم يطورها. والأنواع الأدبية تقاليد إستطيقية (في الأساليب والمواضيع)

شكلت الأعمال الفنية نهلا على انفراد تشكيلا هاما. ولقد يلتزم بالأنواع الأدبية حتى في غمار النشاط الأدبي في القرن العشرين المتصف بالفوضى. غير أن السيد وارن تساوره الشكوك بصراحة حول ما إذا كان تقسيم الشعر إلى ثلاثة أنواع رئيسة هي: الملحمة والمسرحية والقصيدة الغنائية تقسيما يمكن التمسك به، وما إذا كان يمكن لهذه الأنواع الثلاثة أن تكون لها «مكانة نهائية»[1].

لكن ظهرت منذ أن كتبنا كتابنا المذكور (1944- 1946) دراستان، إحداهما لإميل شتايغر عنوانها مبادئ البويطيقا (1944)، والأخرى لكاته هامبرغر عنوانها منطق الشعر (1957) تقدمتا بنظريتين تشكلان محاولتين تثيران الإعجاب إلى تقسيمات / تمييزات أساسية في الشعر تدعمها أفكار جديدة مستمدة من أصول للتوصل من أصول فلسفية مختلفة. فالآنسة هامبرغر تستمد العون من الظواهرية، بينما يلجأ إميل شتايغر إلى الوجودية الهايدغرية. وبينما تدعو الآنسة هامبرغر إلى تقسيم ثنائي، يدعو شتايغر إلى تقسيم ثلاثي. وتشكل القصيدة الغنائية أو العنصر الغنائي في كل من النظريتين جوهر القضية، ولذا سنجعلها محور اهتمامنا في البحث الراهن.

تميز الآنسة هامبرغر بالدرجة الأولى بين نوعين من الشعر: القصصي أو شعر المحاكاة، والغنائي أو شعر الوجود. والشعر الغنائي عندها تعبير عن الواقع تشبه مكانته مكانة الرسالة أو الرواية التاريخية، أما الملحمة والمسرحية فتنتميان إلى القصص وتختلق فيهما الأحداث والشخصيات. والفاصل بين النوعين هو المتكلم. ففي القصيدة الغنائية يتكلم الشاعر نفسه، أما في الملحمة والمسرحية فيجعل غيره يتكلم، وحشرت الرواية التي يرويها المتكلم (Ich-Roman) مع الشعر الغنائي على هذا الأساس لأن المؤلف نفسه يتكلم فيها. لقد اجتذبت ملاحظات الآنسة هامبرغر حول الرواية والراوي الكثير من الاهتمام، كما أنها عبرت عن فكرتها-القائلة إن الزمن الماضي في الرواية يفقد وظيفته الزمنية، ويتحول إلى الزمن الحاضر تعبيرا مقنعا. ودعمت هذا الرأي بقولها إن ظروف الزمان يمكن استعمالها في السياقات القصصية بغض النظر عن دلالات الأفعال على الزمن الماضي. ومع أننا لا ننكر ما تقوله من أن الفعل الماضي يفقد دلالته الماضية في بعض السياقات الروائية إلا أننا نلاحظ أن جملة مثل «كان ينوي المجيء

إلى حفلتها الليلة» (وهي جملة تقتبسها من رواية السيدة دولوي لفرجنيا ولف)[2] لا يمكن أن ترد إلا في مونولوج مروي (rlebte Rede)، ولا يفصل كل القصص عما سواها. غير أن ما تقوله عن الراوي والوظيفة الروائية يتصف بالذكاء ويثير التأمل.

أما الجانب الآخر من تقسيم الآنسة هامبرغر فلم يستثر نقاشا كثيرا. ولم يتصد أحد لمحاولتها إثبات أن القصيدة الغنائية تعبير عن الواقع لا يختلف عن قطعة نجدها في رسالة لو حولنا القصيدة إلى نثر. وهي تؤكد بأشكال عدة على فكرة كون القصيدة الغنائية تعبيرا عن الواقع يصدر عن الأنا، ولا بد من أن يفهم موضوعه على أنه تجربة مر بها المتكلم. وهي ترفض فكرة الأنا القصصية أو الشخصية أو القناع التي تحدثنا عنها في كتاب نظرية الأدب باعتبارها «أشد فسادا وأكثر تضليلا من الفكرة الساذجة التي سبقتها، والتي تقول إن القصيدة الغنائية تفضح الكثير من تجربة الشاعر»[3]. ولكنها مع ذلك لا تفتأ ترجع إلى معيار يقوم على الصدق الذاتي للتجربة حتى ولو لم تؤمن بالنقل الحرفي للأحداث الحقيقية في حياة الشاعر، ولكن معيار «الصدق» أو «الإخلاص» أو «حدة الشعور» إلخ معيار نفسي يضع العبء على تجربة ماضية للشاعر يستحيل إثباتها أو التثبت منها، كما أنه معيار لا يختص بالشعر الغنائي وحده دون سواه. لا بل إن الآنسة هامبرغر تصل في غمرة ميولها السيكولوجية إلى صيغة تفصل الفعل الداخلي عن التعبير الخارجي. وتقول «إن القصيدة الغنائية هي» ظاهرة ثانوية «لأنها مجرد التعبير عن إرادة الذات والإعلان عنها». وتقول «إن الحدة الغنائية التي تتصف بها الأنا الغنائية قد تكون أقوى من التعبير أو الشكل». ولذا فإن أي قصيدة حب يكتبها تلميذ من تلاميذ المدارس تشكلها الأنا الغنائية»[4]. وهي لا تدرك أن المشكلة التي يثيرها التلميذ الناظم المخلص نفسها تثور أيضا في القصص. فبوسعنا أن نتصور راوية يتصف برشاقة الأسلوب، يخترع لحوار والشخصيات في موقف حياتي حقيقي. والحد الفاصل بين الفن وغير الفن، بين الفن والحياة، يختفي عند الآنسة هامبرغر لأنها تؤمن بوصف ظواهري خالص للفن بمعزل عن الأحكام التقويمية، أي عن النقد[5]. لكن الحديث عن الفن كشيء يخلو من القيمة، أولا يخضع لها يتصف بالتناقض لأن الفن كفن مشحون بالقيم.

لكن الآنسة هامبرغر لا تكتفي باعتبار «التجربة المعاشة»، وحدة الشعور والتجربة معيار الشعر الغنائي، بل تؤيد الرأي القائل إن القصيدة الغنائية يمكن أن تكون لها وظيفة في الواقع. وتقتبس قطعة هستيرية من رسالة لراهيل فارنها غن يرد فيها التعليق التالي على قصيدة لطيفة لغوته هي «مع شريط ملون» يخاطب بها فريدريكه برايون:

اضطر أن يعطيها السم. يجب ألا تصدق ذلك ؟

... وللمرة الأولى كان وجود غوته معاديا لي. [6].

وتؤيد الآنسة هامبرغر وصف شتايغر المحرج (بسبب كنايته الجنسية) لقصيدة أخرى معاصرة للأولى عنوانها «أغنية الربيع» موجهة لنفس السيدة، وتقول: «فريدريكه حاضرة غوته مشبع بها، ويسحره الشعور بأنها قد تكون مشبعة به»[7]. ولكننا لو تفحصنا هذه التعبيرات المبالغ فيها دون أن يشطح بنا الخيال معها لوجدنا أنها لا تعني أكثر من أن غوته قد عبر عن شعوره بالحب والسعادة تعبيرا ناجحا في شعر جميل، وأنه وجه قصائده كما فعل الشعراء قبله وبعده إلى أشخاص حقيقيين في مواقف حقيقية، وهو أمر لم يشك به أحد. ولكن محاولة الإقناع للحب لا تشكل قيمة بحد ذاتها، ولا تميز القصيدة عن أي نمط آخر من أنماط القول كالرسالة والخطبة والبحث ولا حتى الحكاية أو القصة التي يخترعها الكاتب لخدمة هدف عملي. فالقصيدة تبقى هي هي حتى ولو تبين لنا أن الشاعر قد غير المخاطب، كما فعل رونسار ولامارتين في بعض قصائد الحب التي كتباها، وحتى لو أخطأنا في معرفة المرأة المخاطبة فتصورناها منا هيرتسليب أو ماريان فون فلمر.

غير أن الآنسة هامبرغر أذكى من أن تفوتها الصعوبات التي يثيرها إصرارها على التعبير عن الواقع. إذ عليها أن تبرر وجود شعر غنائي لا يتجاوز كونه وصفا لشيء في الطبيعة. ولذا فإنها تقتبس بعض الأشعار الألمانية من هذا النوع «ثم تأخذ عن كتاب القدرة على الكلام لهرمان أمان الرأي القائل إن هذا النوع من الشعر يتضمن جملا لا محل لها في الحديث الإنساني» مثل «الساقية تهمهم والريح تهب» وتؤيد ما يذهب إليه أمان من أن جملة كتلك «هي جزء من الحياة.. . فحتى الأشياء تحصل على الفرصة للتحدث عن نفسها» وأن «ما يقال عن الأشياء لا وظيفة له من حيث الصلة

بالواقع لأن الشاعر يختارها ويبث فيها الحياة ويحورها». ولكن لماذا لا يطلق تعبير مثل «الساقية تهمهم» على ساقية سريعة الجريان خارج السياق الشعري ؟ كيف نميز بين ما تدعوه «قولا يخلو من المعنى خارج السياق» أو «يشير إلى بعضه البعض»، وبين أي قول آخر لا يفهم إلا في السياق ؟ أما قولها «إن الأشياء تتحدث عن نفسها» وإنها «جزء من الحياة» فيبدو لي كناية مفتعلة عن الأنيمية* الرومانسية لـ romantic animism. ولا يتصف استنتاجها القائل إن القصيدة الغنائية «قول حقيقي لا وظيفة له من حيث الصلة بالواقع»[8] بالتناقض مع حديثها الخاص بقصائد غوته عن فريدريكه فقط، بل إنه لا يزيد عن كونه محاولة لوصف البعد الإستطيقي أو الScheine أو الوهم-أو ما أدعوه أنا بالعنصر القصصي Fiction-بشكل يحافظ على فكرة «القول الحقيقي» «والكتابة غير القصصية»، لفظيا على الأقل.

غير أن الآنسة هامبرغر ترى عادة أن «علينا أن نجري بحوثا خارجية. قد تتناول سيرة الشاعر أحيانا لتفسير القصيدة الغنائية، وتعتبر هذا هو ما يميز القصيدة الغنائية عن القصة. لكن يصعب علينا أن نفهم لماذا لا تتصف الأدلة المستقاة من سيرة الكاتب في الدراسات المتعلقة بأمثال تولستوي، ودانتي، وبروست، وجيد بنفس الأهمية التي تتصف بها هذه الأدلة في الدراسات المتعلقة بشعراء غنائيين مثل مالارميه وفاليري. كما يصعب علينا أن نرى ما يبرر قولها إن المسرحية والرواية» بنيتان مغلفتان «بينما تعتبر» كل قصيدة غنائية بنية مفتوحة «وهو الرأي الذي تناقض فيه مقارنتها بين»وحوش «تولستوي» السائبة المترهلة «[تقصد رواياته]، وبين قصائد هبكنز التي تعتبر كل منها عالما مغلق الحدود .وتقول إن كل قصيدة غنائية تعيا على التفسير الكامل بينما يمكن من حيث المبدأ تفسير أي رواية مهما بلغ من غموضها وإغراقها في الرمزية والسريالية. وكل القصص في نظرها تخضع للعقل، ومن ثم للمعرفة. أما القصيدة الغنائية فهي تجربة متاحة للأنا الناطقة، «لحياة الشاعر التي لا تخضع للعقل»[9]. وهي تحسب أن كون البحث في السيرة كان على أشده بالنسبة لحيوات الشعراء أمر يدعم آراءها، كما لو أن نابليون، وتولستوي، وفولتير، والدكتور جونسون لم يحظوا بمثل ما حظي به هولدرلن أو كيتس من الاهتمام أو أكثر. لكنها تعترف «أن من المستحيل البت في مدى تطابق الأنا الغنائية مع أنا الشاعر،

وأن الشاعر نفسه لن يتمكن من ذلك»[10]، وهو اعتراف كان عليها أن تجعله ينسحب على شخصيات روائية مثل بيير بيزوخوف وكونستاتين ليفن، إذا اكتفينا بمثالين من كاتب أثير لدى الآنسة هامبرغر [تولستوي طبعا].

لكن هناك مشكلة واحدة تؤرقها في نظريتها: تلك هي عادة استعمال القصائد الغنائية في الروايات. هل هذه القصائد جزء من عالم القصة، أقوال تصدر عن الشخصيات، أم هي «أقوال حقيقية»؟ تفصل الآنسة هامبرغر فصلا معقولا بين استعمال غوته لمثل هذه القصائد في فلهلم مايستر، واستعمال آيشندورف لها في رواياته وقصصه. فأغاني مغنون وهاربر في رواية غوته أوثق صلة بالشخصيات الروائية مما هو عليه الحال بالنسبة لشخصيات آيشندورف الباهتة التي تكاد الواحدة منها تحل محل الأخرى دون خلل كبير. لكن النتيجة التي تصل إليها الآنسة هامبرغر، وهي أن قصائد آيشندورف تظل «تعبر عن الواقع» بينما تعتبر قصائد غوته جزءا من روايته، تقوم على معارضة غير مقبولة[11]. فلقد أعاد غوته نشر هذه القصائد في مجموعات قصائده الغنائية، وقرأها وغناها كثيرون ممن لم يقرأوا فلهلم مايستر أبدا. كما أن لقصائد آيشندورف وظيفة وصفية، تدل على أن الشخصيات التي تغنيها شخصيات طليقة، حزينة، تحب الطبيعة، والتجوال والموسيقا. أي أن هذا التمييز الذي تتصوره الآنسة هامبرغر ينهار عند التدقيق. ومن المستحيل أن نستبعد من عالم القصيدة الغنائية تلك المسلسلات الشعرية من أمثال كانزونات بيترارك، وسونيتات شكسبير، وأغاني دن وسونيتاته، وهي مجموعات تتضمن خطا قصصيا أو نوعا من التطور، أو تغير شخصيات متحدثيها، وأن نصف أمثال هذه المسلسلات باعتبارها تنتمي إلى القصة، كما تتطلب تقسيمات الآنسة هامبرغر.

هذه المشكلة هي نفسها التي تثيرها قصيدة الأدوار التي تخطئ الآنسة هامبرغر حين تصفها بأنها «جديرة بالإهمال بحد ذاتها»[12]. فنصف ما أنتجه العالم من شعر غنائي يمكن أن يوصف بهذا الوصف. وهو يملأ الشعر الشعبي، وتنتمي أقدم القصائد الغنائية التي اكتشفت حديثا باللغات المنحدرة من اللاتينية والقصائد المستعربة التي تعود للقرن الحادي عشر، والتي تروى على لسان النساء إلى هذا الصنف. وإليه ينتمي أيضا كثير من

الشعر الإنكليزي الذي غالبا ما يدعي خطا «بالمونولوج الدرامي» أو حتى «شعر التجربة» (كما دعاه روبرت لانغباوم) من عهد دن حتى براوننغ وإليوت. وتشوه الآنسة هامبرغر تاريخ هذا الشعر تماما حين تفسر قصيدة الأدوار باعتبارها منحدرة من الكتابات القديمة التي ترافق الصور وتعتبرها «البذرة التي نمت منها القصيدة الشعبية (البالاد)[13]. فلا قصيدة النساء الشعبية ولا قصيدة البالاد في القرون الوسطى تمت بصلة لقصيدة الإعلان الصريح السكندرانية ekphrasis. كما أن الآنسة هامبرغر لا تقنعنا حينما تسقط البالاد من حسابها بوصفها إياها بأنها» قطعة متحفية «، خاصة إذا تذكرنا أمثلة قريبة العهد من الأدبين الروسي والأمريكي. لكنها تعترف في نهاية المطاف بوجود بعض الغموض وتشكو من «انحدار القصيدة الغنائية إلى مستوى القصة في البالاد»[14]، وهو أمر يدل على غضبها من فشل تقسيماتها التي بدأت بها. لذا فإنها تلجأ إلى تمييز يصعب فهمه بين ما هو قصصي وبين ما هو متخيل، وتصف قصيدة موريكه Morike المعنونة «عندما يصيح الديك باكرا»، Fruh wann die Hahne rahn التي تروى على لسان فتاة بأنها «متخيلة»، بينما تعتبر قصيدة «لا يعرف ما بي إلا من كابد الشوق» Nur wer die Sehnsucht Kennt التي تفوهت بها مغنون mignon [في رواية فلهلم مايستر لغوته] قصصية فيما يبدو. والآنسة هامبرغر تعرف أن رجلا اسمه إدوارد موريكه كتب القصيدة الأولى وأن مغنون، الشخصية الروائية، غنت القصيدة الثانية في رواية، ولكن القصيدتين-كنصين-لا تختلفان من حيث المكانة، فكلتاهما تنطق بهما شخصية من صنع الخيال، هي فتاة شابة. والواقع أن قصيدة «الصبية المهجورة»-Das ver Lassene magdlein ترد لأول مرة أيضا في رواية موريكه الرسام نولتن Maler Nolten. ولذا تشكو الآنسة هامبرغر من أن البالاد (التي تضم تحتها قصيدة الأدوار كنيرع فرعي) هي (جسم غريب في المعمار الغنائي).[15].

وقد وجدت أن عليها أن تعامل الرواية التي يرويها المتكلم معاملة الغريب في عالم القصة والملحمة. فهي تصر على أن الرواية التي يرويها المتكلم لا تنتمي إلى عالم القصة، بل هي نوع من النطق الحقيقي رغم أنها تعترف أن الراوي الثابت في رواية المتكلم يقترب، عندما يجعل الأشخاص في الماضي يتحدثون معا، من الأنا الملحمية، أي من الوظيفة الروائية.[16] ولكنها تعود

إلى مفهومها الخاص بالاختلاق Fingierstein، وهو المفهوم الذي تعترف في إحدى المرات بأنه بحاجة إلى مزيد من التحليل،[17] لتعليل الحقيقة الواضحة وهي أن الأنا في الرواية التي يرويها المتكلم قد تختلف اختلافا كبيرا عن أنا الشاعر. وتقول إن هذا الاختلاف يحتوي على قدر من عدم اليقين رغم أنه لا شك-مثلا-في كيفية اختلاف فيلكس كرول عن توماس مان، أو اختلاف القاضي عن كامو في السقطة. وهي تقارن بين عدم اليقين هذا بمثيله الذي يتعلق بالمتكلم الغنائي رغم أن المتكلم في القصيدة الغنائية قد يكون معروفا ومتميزا عن الشاعر (كما في قصيدة «الألحان الفروسية» لبراوننغ)، ورغم أن الرواية التي يرويها الغائب قد تثير من الشكوك حول العلاقة بين الراوية والكاتب ما تثيره القصة التي يرويها المتكلم. كذلك لا تواجه الآنسة هامبرغر قضية السهولة في الانتقال من أسلوب المتكلم إلى أسلوب الغائب وبالعكس، وشيوع مثل هذا الانتقال مواجهة صحيحة. فجويس يمارس مثل هذا الانتقال في بعض أجزاء يولسيس ما بين الجملة والجملة تقريبا. وكان دستويفسكي قد كتب اعتراف راسكولنكوف أصلا بأسلوب المتكلم ثم حوره لأسلوب الغائب دون أن يفعل في أكثر الأحيان شيئا أكثر من تغيير النهايات الإعرابية للكلمات. وتشير الآنسة هامبرغر نفسها إلى صيغتي رواية هاينرخ الأخضر لغوتفريد كلر، التي تحتوي صيغتها الثانية على جزء أعيدت صياغته من أسلوب الغائب إلى أسلوب المتكلم. لكن ماذا تراها تقول بشأن رواية كرواية ميشيل بوتور التحوير التي تروى بأسلوب المخاطب برضتها؟ وماذا تراها تفعل بشروح قيصر أو تربية هنري آدمز، وكلاهما تجري روايتهما بأسلوب الغائب؟ إنها تعترف-فيما يبدو-في أحد المواضع بأن «الشكل لا يضمن المحتوى الواقعي»، ولكنها تصر على أن الرواية التي يرويها الغائب تظل تنتمي إلى عالم القصة مهما اقتربت من الواقع التجريبي، بينما تظل الرواية التي يرويها المتكلم غير منتمية إلى ذلك العالم مهما بلغ من بعدها عن الواقع. «فشكل حديث الأنا هو الذي يحافظ على صفة الواقع في الحديث مهما بلغ بعد ذلك الحديث عن الواقع».[18] كان لا بد من أن نقتبس هذه الجملة القلقة نبين أن الآنسة هامبرغر تكرر في كتابها حقيقة لا يشك بها أحد، وهي أن كثيرا من القصائد والروايات تلجأ إلى أسلوب المتكلم بينما تلجأ سواها من القصائد والروايات إلى أسلوب الغائب، وتستعمل

شخصيات تتحدث عن نفسها. أما كل ذلك الكلام عن «منطق الشعر» وكل تلك الحذلقة التي بذلتها الكاتبة لربط ملاحظاتها بنظرية من نظريات المعرفة فلا تؤدي إلا إلى نتيجة ضئيلة الشأن لا تتعدى وصفا لنمو الشعر وللوسائل الأسلوبية، وإلى تكرار ما قيل قديما عن تقسيم الشعر وفقا للمتكلم.

تستشهد الآنسة هامبرغر نفسها بالسوابق التاريخية. فهي تعرف أنها إنما تعيد الحياة لمفهوم المحاكاة الأرسطي الذي تقول عنه إن أول من «أعاد الاعتبار له» هو إرخ آورباخ-كما لو أن التومائيين الجدد والماركسيات وأرسطيي شيكاغو لم يعيدوا له الاعتبار قبل عام 1946 بوقت طويل! غير أن تقسيماتها تعود في واقع الحال إلى جمهورية أفلاطون، [19] وهي التقسيمات التي أعاد صياغتها ديوميدس، نحوي القرن الرابع. فقد ميز أفلاطون بين ثلاثة أنواع من المحاكاة: الرواية الخالصة التي يتكلم بها الشاعر ذاته، والرواية بالمحاكاة، وهي التي يتكلم بها الشاعر من خلال الشخصيات، والرواية المختلطة التي يتكلم بها الشاعر ذاته تارة وتارة بالمحاكاة. والملحمة هي الطريقة المختلطة، وما ندعوه بالقصيدة الغنائية ينضوي تحت لواء رواية المتكلم. وقد أعيدت صياغة النظرية عدة مرات منذ ذلك التاريخ. في ألمانيا مثلا في كتاب يوهان يواخيم إشنبرغ الذي نشره عام 1783 تحت عنوان خطوط عريضة لنظرية في الفنون الجميلة Entwurf einer theorie und Literatur der schonen Wissenschaften وفيه تظهر القصيدة الغنائية والأودو المرثية، وحتى قصائد الهجاء والأليغوري والحكم تحت عنوان الشعر الملحمي. كذلك هناك الوصف المعروف الذي وضعه كل من غوته وشلر تحت عنوان «حول الشعر الملحمي والمسرحي» (1797) Uber epische und dramatusche Dichteing «حيث يجري التفريق بين النوعين بحسب المتكلم: «الرابسود» rhapsode عليه ألا يظهر في القصيدة لأنه كائن أعلى، مما يمكننا من فصل كل ما هو شخصي من عمله نصدق أن كل ما نسمعه منه هو صوت ملهمات الشعر، بينما يشكل المايم mime أو الممثل العكس من ذلك، فهو يظهر بنفسه كشخصية متميزة». [20] أما القصيدة الغنائية فلا يرد ذكرها أبدا، غير أن ما كتبه غوته فيما بعد تحت عنوان «الأشكال الطبيعية في الشعر» (1819) Die Naturformen der Dichtung يفسح مجالا للقصيدة الغنائية بوصفها قصيدة

تختلف عن القصيدة الملحمية التي «تروى بوضوح»، وعن الدراما التي «تقوم بتمثيل الشخصية» بكونها «شديدة الانفعال». [21] وهنا يتضح أن غوته أدخل المعيار المختلف تمام الاختلاف، ألا وهو معيار لهجة الحديث ودرجتا الانفعال والحماس، بهدف إفساح المجال للنوع الثالث.

غير أن القسمة وجدت أشد صيغها مثارا للانتباه في كتاب جان بول مقدمة إلى الإستطيقا 1804(Vorschule der Asthetic). الذي ناقش القصيدة الغنائية في جزء أضيف للطبعة الثانية من الكتاب (1813). وقد اعتذر جان بول لإهماله القصيدة الغنائية في الطبعة الأولى، ثم كرر قسمة إشنبرغ وقال إن بوسع المرء أن ينظر للشاعر نظرته للفلاسفة الذين يصفون علاقة الله بالعالم إما باعتبارها علاقة «فوقية» أو علاقة «داخلية». لكنه عاد وتساءل:

«أليس من الممكن وجود قسمة أقل صرامة وسط البحر الشعري ؟ فلا تدخل الشاعر ولا اختفاؤه يقرران شكل القصيدة.. وما أسهل دمج الأشكال بغيرها لو أن تفاهات النطق والإنطاق هي التي تقيم الفروق. فقصيدة الاثرامب مثلا سرعان ما تتحول إلى ملحمة لو أن الشاعر قال، أو أنشد منذ البداية إنه سينشد عن شاعر آخر، وسرعان ما تتحول إلى قصيدة غنائية لو أنه قال إنه سيغني هو نفسه، وسرعان ما تتحول إلى قصيدة درامية لو أنه حشر نفسه، دون أن يخبر ببنت شفة، في مناجاة درامية للنفس. ولكن الشكليات، في الشعر على الأقل، ليست هي الأشكال». [22]

إن كتاب الآنسة هامبرغر منطق الشعر يجد في هذا الكلام الذي كتب قبله ب 144 سنة ما يدحضه.

لقد توصلت الآنسة هامبرغر إلى ثنائية فصلت دنيا الشعر إلى قسمين: قسم يروي وقسم يقول: قسم ينتمي إلى عالم القصص وقسم ينتمي إلى عالم النطق الحقيقي، قسم الهو وقسم الأنا، لكن العديد من النظريات الخاصة بالأنواع الأدبية الأخرى توصلت إلى تقسيم ثلاثي للدفاع عن الأشكال الشعرية الثلاثة القائمة، وهي القصيدة الغنائية والملحمة والتراجيديا. ويعتبر كتاب مبادئ البويطيقا (1946) Grundbegriffe der Portik لإميل شتايغر أوسع المحاولات أثرا لصياغة الثالوث على أسس جديدة قوامها إحلال الخاصيات التي يدعوها الغنائية والملحمية والدرامية محل

الأنواع الأدبية. فهو يرى أن كل قطعة من الشعر تقع بين هذه الأطراف الثلاثة، ولكن لا تتمثل خاصيات الغنائية والملحمية والدرامية تمثلا كاملا إلا في عدد محدود جدا من الأعمال. ولا يقصد شتايغر من أمثلته التي يحللها تحليلا رهيفا-برنتانو للغنائية وهوميروس للملحمية وكلايست للدرامية-أن تكون أمثلة معيارية. والاتجاهات (لا الأنواع) الثلاثة تتصل بالدرجة الأولى بالأبعاد الزمنية الثلاثة: الماضي بالغنائية، والحاضر بالملحمية، والمستقبل بالدرامية، ويجري تفسير هذه الأبعاد الزمنية بحسب المفهوم الهايدغري: الماضي يعني الاستذكار Er-innerung، بحسب اصطلاح هايدغر الذي يتضمن(تورية)، والحاضر يعني العرض Vorstellung، والمستقبل يعني التوتر Spannung. هناك أيضا سلسلة الاستبشار Stimmung للغنائية والسقوط Verfallen للملحمية، والإدراك Verstehen للدرامية، وهي أيضا سلسلة مستمدة من هايدغر، وهي تطابق المراحل الثلاث في حياة الإنسان. الغنائية والطفولة، الملحمية والشباب، والدرامية والنضج. أما ثالوث الملكات الإنسانية فيدخل في الصورة بدعوة الغنائية عاطفية أو حسية Sinnlich، والملحمية تصويرية bildlich أو حدسية anschauend، والدرامية منطقية أو فكرية begrifflich، ويماثل ذلك ما نفعله حين نشعر ونبين ونثبت. كذلك يقول لنا الكاتب إن الأشكال الثلاثة تماثل سلسلة المقطع والكلمة والجملة. وتعتبر نظريات كاسرر مصدر الاصطلاحات في هذا المجال.

إن لب المسألة هو ذلك الربط بين الغنائية والماضي، وهو الربط الذي يناقض كل التحليلات المعتادة حول حضور الغنائية ومباشرتها. ولكن الاستعمال الهايدغري لكلمة الاستذكار Erinnerung يسمح للكلمة بأن تعني انعدام المسافة بين الذات والموضوع: «من الممكن استذكار الحاضر والمستقبل، وحتى الماضي، في الشعر الغنائي»، [23] والتقسيمات الزمنية تختفي في الشعر الغنائي، مما يتيح المجال للإشارة إلى الأمور الغيبية التي لا يمكن التعبير عنها. كما أننا نسمع «أن الشعر الغنائي هو في الحقيقة كلام المستحيل». وهناك تأكيد على التناقض بين الغنائية وبين طبيعة اللغة. [24] والشعر الغنائي يولد بشكل من الأشكال، «ولا يحقق الشاعر الغنائي شيئا». لا بل إن العلاقة بين الإنسان والطبيعة تنعكس. ولا أفهم المقصود من القول إن «الطبيعة تذكر الشاعر»[25] أو ماذا تعني آخر جملة في الفصل:«هذا

الوجود الهائل الذي يشتري نعيم الرحمة بالحيرة الراعشة في كل ما يسعى إليه، ويشتري غبطة الوفاق بالجرح النازف الذي لا تزهر له نبتة طيبة شافية. [26] وليس من الضروري أن يكون المرء عقلانيا ليشك في اتفاق أي فرد من الأفراد مع جرح ينزف في يوم متزن. إن شتايغر يتحدث بمنتهى الجدية حين يصف الغنائية بأنها «العنصر السائل»، ويتكلم عن النفس باعتبارها «سيولة المنظر الطبيعي حينما تستعيده الذاكرة»، وهو بذلك يحاول أن يستعمل تمييزات من تأملات فرانش بادر الثيوسوفية التي يشير لها شتايغر باستحسان ظاهر. [27]

والمشكلة في نظرية شتايغر تكمن في افتقارها للعلاقة بالشعر الحقيقي. فمن الممكن أن نتوصل إليها دون أدلة أدبية، وهذا ما يعترف به شتايغر عندما يقول: إن المعنى المثالي للغنائية يمكن الإحساس به أمام منظر طبيعي، والمعنى المثالي للملحمية يمكن الإحساس به أمام سيل من اللاجئين (وهو مثال أوحت له به [القصيدة الملحمية] هرمان ودوروتيا [لغوته]. والمعنى المثالي للدرامية يمكن الإحساس به لدى مشاهدتنا لمشادة ما. [28] أي أن الاصطلاحات المستمدة من البويطيقا وتهدف إلى خدمتها تصبح أسماء لاتجاهات إنسانية في أنثروبولوجية وجودية. ولا يعقل أن تشكل قصيدة من مقاطع وليس من كلمات أو جمل، فحتى الشعر الدادائي يستعمل الكلمات (تشكل المقاطع في كثير من الأحيان كلمات بطبيعة الحال، خاصة في اللغات التي تتكون كلماتها من مقطع واحد). والأمثلة التي يستشهد بها شتايغر لتوضيح ما يعنيه بالغنائية مستمدة جميعها من القصائد الموحية بجو معين Stimmungsgedichte وهي قصائد ألمانية رومانسية، تعبر عن تأملات شخصية وتصف حالات شعورية تعتبر [قصيدة غوته] «فوق كل القمم» «Uber allen Gipfeln» التي يعجب بها الناس بالمقارنة معها مغرقة في العقلانية، بالغة الصراحة. أما البيت الذي يقول: «انتظر، انتظر، فقريبا سوف ترتاح أنت أيضا»، فلا يعتبر غنائيا تماما بالمعنى الذي يقصده شتايغر. إذ كانت القصيدة قد كتبت لهدف محدد، وجرى التفكير فيها بسبب ذلك الهدف. ويؤكد شتايغر «على أن الوجود الغنائي يتوقف في لحظة الإدراك». [29] ومن الناحية العملية فإننا مسوقون هنا إلى أشد درجات اللاعقلانية وأبعدها جوانية، وهي أمور يستحيل التعبير عنها بالكلمات، ولذا فإنها لا يمكن أن

تتحول إلى فن أو شعر. وكان شتايغر قد أنكر أن يكون لنظريته أي علاقة بالتقويم، بل لقد قدم اعترافا يثير التساؤل بشأن صحة كل ما قام به، وهو أن كل شيء «في اللغة الإنكليزية، أو اللغات المنحدرة من اللاتينية يبدو مختلفا». فعندما يتحدث الإيطالي عن القصيدة الغنائية يفكر في المغني Conzoniere عند بترارك، بينما لا تعتبر أعمال بترارك نموذج الأسلوب الغنائي عندنا».[30] ولكن شتايغر يهمل هذه الفروق باعتبارها «مزعجة» فقط، بينما يؤكد في خاتمة الطبعة الثانية من الكتاب على التطبيق العملي لأفكاره على أعمال أدبية محددة بشكل أوضح بكثير من ذي قبل. يدرك شتايغر إدراكا يشوبه الحذر أن نظريته تتعامل مع أنواع أدبية تقليدية يجب أن يفسرها دون التقيد بأي قيود، وأن تتاح له حرية الحركة من حولها، لا بل إنه يقول بإمكانية التوصل إلى «نظرية شعرية شاملة» للأود ode، وقصائد الرثاء والرواية والكوميديا مع أنه لا يدعي الرغبة في الإتيان بها. ولكنه يطلق بعض الأحكام التقويمية المبنية على نظريته الخاصة بالأنواع الأدبية حول ملحمة المسيح Messias لكلوبشتوك، وحول الشعر الغنائي الذي كتبه كلر. لكنه يعلم مع ذلك أن «نظريته الشعرية الأساسية» ليست هي الوسيلة المناسبة لفهم ذلك النوع من الشعر الذي يمثله هوراس، وهو شاعر يلعب التلميح والتفنن دورا في طبيعة شعره وقيمته.[31]

لكن تفسيرات شتايغر، لحسن الحظ، تفلت دائما من قبضة نظريته. فمجلداته الثلاثة عن غوته تنجح في ربط التسلسل الروائي والتفسير والحكم ولا تستعمل ما جاء في المبادئ من نظريات إلا لماما. ويدخل شتايغر في هذا الكتاب مفهوما أعم عن الإيقاع في حياة غوته وأعماله يحاول باستمرار أن يصفه باعتباره تحقيقا للحظة Augenbliclk، وهو كناية عن الاتساق، عن الحضور المليء erfullte Gegenwart استوحاه من فاوست وفسره تفسيرا هايدغريا، غير أن الإيقاع يظل رسما هيروغليفيا، تلميحا نحو شيء نشعر به، رغم أن شتايغر يستشهد بفكرة الشخصية الطاغية الخيالية التي وجدها عند غوستاف بكنغ. لكنه أصاب أخيرا عندما صمم ألا يبرهن على طغيان الشخصية عند غوته (وأني له ذلك؟) واكتفى بالكلام كلاما عاما عن بنية خيالية أو إيقاع حياته.[32]

إن ما يميز نظرية شتايغر حول الأنواع الأدبية هو استخدامها الخاص

للتصور الهايدغري للزمن استخداما أدى إلى ربط القصيدة الغنائية (أو الغنائية بإطلاق، كما يحلو لشتايغر أن يقول) بالماضي، والملحمة بالحاضر والدراما بالمستقبل. ولا تلجأ نظرية شتايغر إلى المتكلم كمعيار لها على عكس النظريات الأخرى. وتنتفي عنده ثنائية الذات والموضوع استنادا إلى مسلماته الهايدغرية: وهو يصف القصيدة الغنائية وصفا يقوم على هذا الدمج الغيبي بينهما.[33] كما تعزف أقواله الخاصة بقصائد غوته التي كتبها في شتراسبورغ في كتابه عن غوته نغمة أخرى تعتبر تنويعا آخر على وحدة الذات والموضوع معبرا عنها تعبيرا عاطفيا، أو تعبيرا تشتم منه رائحة الإيمان بوحدة الوجود. ومن أقواله. إن شعور غوته، إن «قلبه قلب الوجود، لان قلب الوجود قلبه، يعتبر أهم ما حققته حركة الإحياء الأدبية الألمانية! [34]

تعتبر التقسيمات الثلاثية في تاريخ نظريات الأنواع الأدبية من أهم التقسيمات. ولقد حاولت الآنسة أيرينه بهرنز أن تبين في أطروحتها الموثقة علم تصنيف الشعر (1940) أن الثالوث ما هو إلا نتيجة للتفكير النظري في القرن الثامن عشر. واعتبرت كتاب شارل باتو الفنون الجميلة من خلال مبدأ واحد (1746) هو الوثيقة الأساسية التي تتبعت تسرب أفكارها إلى كتابات النقاد الألمان المتأخرين والصيغ التي اتخذتها عندهم. ويضم كتابها أمثلة عديدة على التقسيمات الثلالية التي استعملت في القرون السابقة استعمالا كثيرا ما كان عابرا. ومن الممكن أيضا إعطاء أمثلة إيطالية كثيرة أخرى من مصادر أخرى. [35] ويرد التمييز في كتابات اثنين من أعظم شعراء الإنكليزية، لرايدن وملتون بشكل عابر. فملتون يتحدث عن قوانين القصيدة الملحمية الحقيقية، والقصيدة الدرامية والقصيدة الغنائية،[36] ويتحدث درايدن في مقدمته لبحثه عن الشعر الدرامي عن «الشعراء الإنكليز الذين كتبوا إما بهذه الطريقة الملحمية وإما بالطريقة الغنائية». [37] والقصيدة الغنائية هنا لا تعني، كما عنت غالبا في أزمان سابقة، نوعا أدبيا ثانويا بل بديلا للملحمة والدراما يستنفد كل الإمكانات. هناك أمثلة أخرى بطبيعة الحال: فقد عد موراتوري مثلا قصيدة الهجاء من القصائد الغنائية. [38] ولكن العدد ثلاثة وحده لا يعني شيئا لأن المبدأ الذي يقوم عليه التقسيم هو كل شيء. ولا شك في أن إعادة اكتشاف العلاقات الجدلية مع ظهور فلسفة

كانت وفخته كانت هي الحادثة الحاسمة. فقد ارتبطت نظرية الأنواع الأدبية ارتباطا قويا بنظرية المعرفة في مقالة شلر حول الشعر المطبوع والمصنوع (1795) التي يتوصل فيها إلى تصور عن العلاقة بين الإنسان والطبيعة هو تصور تاريخي يشكل في نفس الوقت نظرية حول الأنواع الأدبية. ولكن شلر أهمل الأنواع الأدبية وأتى بتقسيم ثلاثي للأنواع ضمن الشعر المصنوع هي الشعر الهجائي والرثائي والرعوي، ولكنه أكد على أن هذه الأنواع الثلاثة لا علاقة لها بالأسماء الأصلية، إذ أن ما يقرر هذه الأنواع هو طرق الشعور.[39]

إلا أن المجدد كان فريدرخ شليغل الذي أخذت أصالته وجرأة أفكاره تثير الإعجاب المتزايد منذ نشر دفاتره المبكرة ومخطوطاته. ففي ملاحظة كتبت عام 1797 جعل شليغل الصلة بين الذاتي والموضوعي تقوم على أساس صيغة الكلام: «الشكل الغنائي ذاتي، والدرامي موضوعي، أما الملحمة كشكل فهي أسبق فيما يبدو: إنها ذاتية موضوعية». وبعد سنتين غير العلاقات فصارت «الملحمة شعرا موضوعيا، والقصائد الغنائية شعرا ذاتيا، والدراما شعرا موضوعيا ذاتيا». لكنه ما لبث أن عاد إلى العلاقات القديمة عام 1800، وقال «إن الملحمة ذاتية موضوعية، والدراما موضوعية، والقصيدة الغنائية ذاتية». لكن ملاحظاته التي كتبها بعد ذلك تحت عنوان «حول الشعر والأدب» (1808) عادت لتؤكد على «أن الملحمة هي أصل الكل والنقطة الوسطى ما بين القصيدة الغنائية الداخلية تماما وبين الشعر الدرامي الخارجي تماما»[40]. ومن الغريب أن كتابات فريدرخ شليغل المنشورة لا تلعب فيها مثل هذه النظرية حول الأنواع الأدبية أي دور يذكر. وقد تتبع في تواريخه للأدب اليوناني تواليا يبدأ بالملحمة (هوميروس)، فالقصيدة الغنائية (سافو، إلخ)، فالدراما (إسخيلوس، إلخ). وتوصل في مقدمته لكتاب حول الدراسات الخاصة بالشعر اليوناني (1797) إلى تايبولوجية تاريخية ربط فيها الموضوعية بالشعر اليوناني، بينما وصف فيها الشعر الحديث بأنه إما أن «يلفت النظر» أو «لا يختلف عن المعتاد». واعتبر غوته أول الساعين لإحياء الشعر الموضوعي مثلما اعتبر شلر غوته شاعرا مطبوعا يعيش في عصر حديث مصنوع [41]. ووصف المراحل التي مر بها غوته في كتاب حديث في الشعر (1800) قائلا إن المرحلة الأولى خليط من الذاتية والموضوعية، والثانية «موضوعية إلى أعلى حد»[42]. وليست الموضوعية

هنا مما يميز النوع الأدبي لأن غوته استعمل كل الأنواع، ولكنها تميز اتجاها وتعبر عن البعد الإستطيقي والترفع والكلاسيكية.

أما أوغوست فلهلم شليغل فلربما التقط فكرة ربط الأنواع الأدبية بالديالكتيك من أخيه الأصغر. فهو يقول في ملاحظات احتفظ بها لاستكمال محاضرات برلين (1803): «الملحمية والغنائية والدرامية: أطروحة ونقيضها ونتيجتهما-الملحمية هي الموضوعية الخالصة في النفس الإنسانية، والغنائية هي الذاتية الخالصة، والدرامية هي امتزاج النوعين الآخرين»[43]. واستعمل شلنغ في ذلك الوقت تقريبا في محاضراته عن فلسفة الفن (1803)، وهي المحاضرات التي اطلع أثناء إعدادها على مخطوطات محاضرات شليغل، هذه العلاقات الديالكتيكية ثانية قائلا إن القصيدة الغنائية تتميز بهيمنة ذات الشاعر، وهي أكثر الأنواع الأدبية خصوصية وفردية. أما في القصيدة الملحمية فإن الشاعر يرتفع إلى الموضوعية، بينما تمثل الدراما وحدة القصيدة الغنائية والملحمة، وحدة الذات والموضوع، ذلك أن الضرورة في المأساة موضوعية (أي أنها كامنة في نظام الكون) والحرية ذاتية (أي أنها كامنة في التمرد الأخلاقي لدى البطل). أما في الملهاة فإن العلاقة تتعكس[44]. وإذا كنت قد فهمت شلنغ فهما صحيحا فإنه يعني أن الشخصيات الكوميدية ثابتة بشكل ما خاضعة للقدر بينما تعالج العالم ونظامه بقدر من الحرية والسخرية. لكن ما يثير الدهشة في تاريخ نظريات الأنواع الأدبية هو أنه لا محاضرات أوغوست فلهلم شليغل ولا محاضرات شلنغ نشرت أثناء حياتهما[45]. ولذلك فلا بد للمرء من تفحص الكتب الألمانية الكثيرة الخاصة بالبويطيقا التي ظهرت خلال العقود الأولى من القرن التاسع عشر للتأكد ممن صاغ التصور الديالكتيكي لأول مرة بشكل منشور.

لقد ظهرت نغمة جديدة هي نغمة الربط بين الأنواع الرئيسة والأبعاد الزمنية. وقد وجدتها عند فلهلم فون همبولت في كتاب حول قصيدة غوته هرمان ودورتيا (1799)، وهو كتاب لا يقدم تصورا ثلاثيا بل يطور نظريات شلر. فهمبولت يقسم كل أنواع الشعر إلى تشكيلي وغنائي، ثم يقسم الشعر التشكيلي بدوره إلى الملحمي والدرامي. ثم يقول همبولت إن أبسط ما يميز الملحمة عن المأساة هو دون شك ما يميز الزمن الماضي عن الحاضر[46].

يعتبر هذا فيما يبدو أول ربط بين الأنواع الأدبية والزمن، غير أن هذا

الربط الخاص لم يكن أمرا لا يرقى إليه الشك، ولا يزال كذلك. ولا يحاول همبولت ربط المستقبل بنوع الأدب، ولعل القصيدة الغنائية عنده ترتبط بالزمن الحاضر. أما في كتاب فلسفة الفن لشلنغ فإن الملحمة ترتبط بالماضي، والقصيدة الغنائية بالحاضر، ولكن شلنغ قال فيما بعد إن الملحمة لا تهتم بالزمن لأنها تتعدى الزمن أو لا زمن لها[47]. وقد طبق جان بول هذا الربط مع الأزمان الثلاثة تطبيقا صريحا في كتابه مقدمة إلى الإستطيقا في طبعته الثانية عام 1813. وقال إن الملحمة تمثل الحادثة التي تتطور من الزمن الماضي، والدراما تمثل الفعل الذي يمتد إلى المستقبل، بينما تتناول القصيدة الغنائية العاطفة المحدودة بالزمن الحاضر[48]. تلتقي هذه الأفكار كلها في كتاب هيغل محاضرات حول الإستطيقا التي ألقيت في العشرينات ونشرت عام 1835. فقد وضع هيغل في هذه المحاضرات الأنواع الأدبية ضمن تصور ديالكتيكي هو أيضا تصور تاريخي. وقال إن الملحمة الموضوعية وهي المقدمة، تناقضها القصيدة الغنائية الذاتية، بينما تتمثل النتيجة في الدراما. كما يتحدث هيغل عن العلاقة مع الزمن، فيقول «إن الفيض الغنائي أقرب إلى الزمن من عملية الرواية الملحمية التي تضع الظواهر الحقيقية في الماضي، ثم تضعها أو تربطها معا في عملية تكشف مكاني، أما القصيدة الغنائية فتمثل الظهور الآني للمشاعر والصور في تتابع زمني يتطابق مع نشوئها وتشكلها، ولذا فإن على القصيدة الغنائية أن تصوغ فنيا الحركة الزمنية المتنوعة ذاتها»[49]. وقد استعمل فريدرخ تيودور فشر أفكار هيغل هذه في كتابه الإستطيقا، وطورها في مجال النظرية الخاصة بالقصيدة الغنائية. فالجزء الخامس من الكتاب، وهو الجزء المخصص للشعر (1857) يكرر التصور الخاص بالذاتية والموضوعية ويربط الأنواع الأدبية بالزمن: «تتناول الملحمة الموضوع من زاوية الماضي، بينما يصبح كل شيء في القصيدة الغنائية حاضرا في الشعور، أما في الدراما فينزع الحاضر نحو المستقبل مع تطور الأحداث». ويركز فشر، في تطويره لنظرية القصيدة الغنائية التي تميز بين عدة أنواع أدبية ثانوية، على مباشرة القصيدة الغنائية وآنيتها في علاقتها بالزمن. ويتحدث عن «خاصية الدقة في المحافظة على المواعيد: عن اتقاد العالم داخل الذات في الوقت المحدد». ومع أن البحث المفصل يأتي بالكثير من المعلومات التاريخية التي تعدل المقولات التي بدأ

بها، إلا أن فشر يحصر القصيدة الغنائية بالمشاعر الفياضة، حتى السلبية منها، أي العذاب: «التجربة أو المعاناة معناها العذاب»[50].

وجدت هذه النظريات صدى لها لدى النقاد الإنكليز والأميركان أيضا، فلم يتمكنوا من ترك الصلة بين الأنواع الأدبية والأزمنة وشأنها. ففي كتاب البويطيقا الذي نشره إنياس سوتيلاند دالس عام 1852 مثلا، ترتبط المسرحية بالزمن الحاضر، والحكاية بالماضي، والأغنية بالمستقبل (وهذا الربط الأخير ربط محير)[51]. أما جون إرسكين فيرى في أنواع الشعر (1925) أن القصيدة الغنائية تعبر عن الزمن الحاضر، والمسرحية عن الماضي، والملحمة عن المستقبل. وهو يدافع عن هذا القلب للعلاقات المألوفة عن طريق الدفاع عن المأساة باستعمال كلمات إبسن باعتبارها حكم الآخرة على ماضي البطل، بينما تتنبأ الملحمة بمصير الأمة أو الجنس البشري [52].

ليست هناك حاجة للتدليل على وجود تأثيرات محددة لإثبات أن نظريات شتايغر والآنسة هامبرغر مستمدة من تراث طويل تمتد جذوره إلى تلك الفترة العظيمة التي ازدهر فيها الفكر الإستطيقي. وتتميز نظرياتهما الخاصة بالقصيدة الغنائية بخاصية مشتركة واحدة هي أنها ذاتية-أنها التعبير عن الشعور، عن التجربة، أو المعاناة. لكن هذه الفكرة بحد ذاتها ليست جديدة. ومن الخطأ القول إن الشعر الشخصي الذي يتناول جوانب من السيرة الذاتية للشاعر من بدع الرومانسية، أو مدرسة العصف والضغط الألمانية على وجه التحديد. لا شك في أن رد الفعل ضد النيوكلاسيكية تميز بالحدة. وما أسهل أن نجمع مقاطع من كتابات بيرغر وشتولبرغ وغيرهما للتدليل على أن كاتبيها اعتبروا الشعر فيضا عاطفيا. ويكفي أن نقتبس ما يقوله فرانتس في مسرحية غوتز فون برلخنغن (1771): «أشعر في هذه اللحظة بما يشعر به الشاعر، بقلب مفعم بالمشاعر»[53].

لكن أمثال هذه الأقوال يمكن أن نجدها في كل أنحاء أوروبا في تلك الفترة. وهي شائعة في التفسيرات الإنكليزية المبكرة للشعر الأصيل. فهذا جون بروان يقول عام 1763 إن الشعر الأصيل «نوع من الهتاف الطرب، من الفرح والحزن والانتصار أو الابتهاج»[54]. وهذا روبرت بيرنز يقول إن شعره «لغة قلبه العفوية»[55]. ولا يزيد الكثير من هذا الكلام عن كونه تعبيرا عن المذهب الكلاسيكي المألوف الذي صاغه هوراس في بيتيه الشهيرين في

قصيدة فن الشعر:

**إن كنت تريد أن ترى دموعي جارية**

**فاظهر الحزن أنت أولا (البيتان 102- 103)**

ومع أن البيتين في سياق القصيدة يتحدثان عن الممثل إلا أنهما ظلا يقتبسان على الدوام كقانون ينطبق على كل أنواع البلاغة. ولا يتعدى الأمر طلب الصدق الذي لم يخل منه تاريخ النقد حتى خارج سياق الشعر الغنائي. فقد عرف شاعر التروبادور برنارت دي فنتادور «أن الأغنية لا بد من أن تصدر عن القلب»[56]. وقال السير فيليب سدني: «أنظر إلى قلبك واكتب»[57]. وكان الكثير من الشعر حتى في الأزمنة القديمة شعرا يعتمد على السيرة الذاتية اعتمادا ملموسا. فمن الصعب أن نتصور أن قصيدة وايت «يهربن مني من كن يسعين لي» (قبل 1542) لا تشير إلى تجربة شخصية خاصة. وظننا هذا لا يمكن دحضه مهما قيل عن ابتذال الكثير من الصفات الأسلوبية فيها، وعن تعميم المشاعر في الكثير من الشعر القديم، وعن الأهمية العامة التي تتصف بها مواضيع الشعر التقليدية. أما القصيدة المهمة في النقد الأدبي فهي دعوى أن الصدق والعاطفة والتجربة هي ضمانة الجودة الفنية. فكما سبق أن قلت: «إن دواوين الحب المبرح التي كتبها المراهقون، وتلك الأعداد الهائلة من دواوين الشعر الديني (مهما بلغ من تدين ناظميها) دليل كاف» على أنها لا تشكل تلك الضمانة[58]. وقد عبر ييتس عن هذه الفكرة تعبيرا يرسخ في الذاكرة عندما أشار إلى الناس عامة بقوله:

**إن أفضلهم لا يؤمنون بشيء، وأسوأهم**

**تملأهم العاطفة الجياشة**[59].

إلا أن التجربة المعاشة، العنيفة، الخاصة غدت هي المعيار التقويمي الأساسي في النظريات الألمانية الخاصة بالقصيدة الغنائية (وغيرها أيضا). وصارت كلمة تجربة Erlebnis هي الكلمة التي تبلورت حولها هذه النظريات. ومما يدعو إلى التأمل أن هذه الكلمة يصعب الاهتداء إلى مثيل لها في اللغات الأخرى، وأنها كلمة وضعت في أوائل القرن التاسع عشر. وبقدر ما أعلم فإن هانز غيورغ غادامر هو أول من حاول تتبع تاريخ الكلمة، وذلك في كتابه الحقيقة والطريقة (1960). وقد استقى بعض المعلومات من الأكاديمية الألمانية في برلين التي زودته بأقدم مثال على استعمالها ورد في رسالة

عرضية كتبها هيغل عام 1827، وبأمثلة أخرى متفرقة تعود لعقدي الثلاثينات والأربعينات كتبها تيك وألكسس وغتزكوف [60]. وتدعم بحوثي الشخصية غير الواسعة في هذا المجال ما توصل إليه غادامر. فالكلمة لا ترد في كتابات هيردر أو غوته، ولا في كتابات نوفالس أو شلايرماخر الذين يعتبرون السابقين الطبيعيين لدلتاي. ولا يستعمل غرفينس الكلمة أبدا في بحثه حول ما ندعوه اليوم Erlebnislyrik، [61] ولا يستعملها كذلك أي من جان بول أو شوبنهاور. وتتبين جدة الكلمة أيضا من حقيقة اعتبار هيغل لكلمة Erlebnis مؤنثة في قوله هذه تجربتي كاملة Das ist meine ganze [62] Erlebnis، وهو تردد حاق باصطلاح أدبي آخر بالألمانية هو اصطلاح [63]. Baroque

لاحظ غادامر أن غوته يقترب من الكلمة في نصيحته للشعراء الشباب التي أسداها لهم في أواخر حياته: «سلوا أنفسكم في كل قصيدة إن كانت تعبر عن تجربة Erlebte، وإن كانت التجربة قد ربتكم»[64]. ولذا فإن من المناسب أن ترد كلمة Erlebnis في قصص الرحلات التي كتبها هاينريخ لاوبه Laube (ط 2، 1847) حيث ترد الكلمة على لسان غوته وهو يتحدث عن رواية Die Wahlverwandtshaften التحاب: «الاعتماد على التجربة بالنسبة لي كان كل شيء ولم يكن خلق الأشياء من عدم يهمني»[65]. لكن لاوبه لا يشير إلى مصدر مستقل لهذه المقولة. فهو يعيد صياغة ما كان غوته قد قاله لإكرمان حول الرواية: «ليس هناك من حرف لم يكن من ثمار التجربة، وليس هناك من حرف عن كيفية حصول التجربة. ولربما تذكر أقوالا شبيهة، أو ربما كان على علم بنصيحة غوته للشعراء الشباب».

ترد كلمة Erlebnis في أقوال مبكرة لتيودور شتورم تقترب بمعناها من المعنى الحديث رغم أن هذه الأقوال لا يحتمل أنها اجتذبت اهتمام الكثيرين. ففي عام 1854 قال شتورم في مراجعة إحدى مجموعات أغاني الحب Lieder der Liebe لنيندورف: «القصيدة الغنائية يجب ألا تكون الحياة فقط هي أساسها، بل تجربة هذه الحياة». وشكا في مراجعة لكتاب الأغاني Lieder ليوليوس فون رودنبرغ قائلا: «تفتقر صفحات هذا الكتاب إلى التجربة الشخصية الداخلية». وانتقد في افتتاحية تالية لمجموعات مختاراته أغاني حب ألمانية Deutsche Liebeslieder ليوهان غيورغ ياكوبي لأنه لم يكتب «بناء على دافع داخلي لتثبيت تجربة داخلية»[67]. واستعمل هرمان لوتسه Lotze

الكلمة في تاريخ الإستطيقا في ألمانيا (1868) في السياق المألوف: «على الرغم من أن كلا من غوته وشلر أكدا على ضرورة أن تنبع القصيده الغنائية من التجربة الداخلية، إلا أن مجرد الوصف الذي يتناول العاطفة الشخصية لم يكن كافيا عندهما»[68].

كتبت هذه الجملة في وقت يقارب الوقت الذي كتبت فيه أولى استعمالات دلتاي للكلمة. ففي حياة شلايو ماخر (1870) ترد كلمة Erlebnis ثلاث مرات على الصفحة الأولى من صفحات المقدمة بلهجة شديدة التأكيد. وعرف دلتاي أهمية شلاير ماخر في تطوير الإحساس الديني الأوروبي بقوله: «تطورت معه التجربة الدينية العظيمة التي ترتفع من أعماق علاقاتنا إلى الآفاق العالمية». ثم يتحدث في نفس الصفحة عن «تجربة شبابه هذه»، وعن «هذه التجربة». ولكننا لا نقرأ في صفحات الكتاب كلها عن التجارب الدينية والأخلاقية إلا مرة واحدة[69]. ومن المدهش أن الكلمة لا ترد على الإطلاق في المقالات التي كتبها دلتاي في الستينات والتي جمعها بشكل معدل موسع فيما بعد في كتاب التجربة والشعر (1905) Das Erlebnis und die Dichtung. ولا ترد الكلمة في المقالة التي كتبها عن نوفالس (1865) ولم تدخل في المقالتين الخاصتين بلسنغ (1867) وهولدرلن (1867)[70] إلا بعد مراجعتهما عام 1905. ولم تصبح الكلمة أساسية في نظرية دلتاي الشعرية إلا في مقالته المعنونة «غوته والخيال الشعري» (1877) «Goethe und die dichterische phantasie. والكلمة هناك تعني خاصية من خواص الحياة: فقد تأتي من عالم الأفكار، أو قد تستثيرها الظروف التافهة، كاللقاءات العابرة أو قراءة كتاب ما، إلخ. ولذا لا يمكننا اتهام دلتاي باللجوء إلى السيرة الذاتية البسيطة، أي إلى اختزال التجربة إلى المشاعر والأحداث الخاصة، بل يبقى المفهوم عنده ذا محتوى نفسي. إنه التجربة مهما كان مصدرها، التجربة التي يبلغ من حدتها أنها تصبح حافزا للخلق. وهناك فقرة في كتابات دلتاي ينفي فيها ازدواجية الحياة والشعر، إذ يتحدث عن «السياق البنيوي بين التجربة والتعبير عنها، حيث تذوب التجربة تماما في التعبير عنها»[71]. ويطابق دلتاي بينهما مطابقة تبدو أنها هي المطابقة التي يقول بها كروتشه ما بين الحدس والتعبير: وهي معادلة سبق لها شلاير ماخر الذي كان دلتاي يجله أعظم الإجلال. لكن كلمة Erlebnis ظلت بشكل عام

تعني لدلتاي التجربة الشخصية العنيفة، أو الانغمالي، في الأحداث، أو ما دعي في سياق آخر بالصدق، أو «الالتزام»، بل حتى «الإيمان»[72]. وقد أدرك دلتاي فيما بعد في ملاحظات كتبها لمراجعة نوى عملها لكتابه البويطيقا (1907- 1908) فشل مفهومه ذي النزعة السيكولوجية. وتحدث عن انفصال العملية التخيلية عن الأمور الشخصية، واعترف بأن «الموضوع الذي يتوجب على التاريخ الأدبي وفن الشعر أن يعالجاه بالدرجة الأولى يختلف تمام الاختلاف عن الأحداث النفسية التي يمر بها الشاعر أو مستمعوه»[73]. لكن هذه الملاحظات لم تنشر في حينها فحصل الأذى، إذ صارت كلمة Erlebnis أشبه بكلمة السر في النظرية الشعرية عند الألمان.

استعملت الكلمة أكثر ما استعملت ككلمة جديدة تدل على النظرية الخاطئة القديمة المتعلقة بسيرة الكاتب، وهي نظرية وجدت في هذا الاصطلاح صيغة أقل حرفية لدراسة حياة الشاعر وأحداثها، والنماذج التي احتذاها، والحالات الشعورية التي سبقت كتابة العمل الفني دون إلزام الدارس بإيجاد علاقات مطردة بين الحياة والعمل الفني. ففي تمييز غندلف بين التجربة الأصلية Vrerlebnis والتجربة التربوية Bildungserlebnis (وهو تمييز نادى به هرمان نول [74] لأول مرة في عام 1908) نجد اصطلاحات تسمح بتصنيف التجارب إلى درجات حب ما يفترض من مباشرتها. وتصبح كلمة Erlebnis في كتاب إرماتنغر العمل الفني الشعري (1921) Das dichterische Kunstwerk هي الاصطلاح الأهم الذي يقسم من ثم إلى التجربة الفكرية Gedankenerlebnis، ثم التجربة المادية Stofferlebnis، ثم التجربة الشكلية Formerlebnis. أي أن كل شيء في الشعر هو Erlebnis. وتفقد الكلمة عند إرماتنغر علاقتها الأصلية بشيء موجود في الحياة. وتصبح تعبيرا عن نشاط الفنان. ويبلغ من اتساعها أنها تفقد معناها[75].

لا شك في أن العلاقة بين التجربة وبين القصيدة الغنائية وحتى السيرة قد اختفت تماما. ويبدو أن النظرية الخاصة بالشعر الغنائي قد وصلت إلى طريق مسدود-على الأقل-بقدر ما يتعلق الأمر بالاصطلاحات التي بحشاها، وهي اصطلاحات لا يمكنها أن تنسحب على ذلك التنوع الهائل في التاريخ والآداب المختلفة للأشكال التي اتخذها الشعر الغنائي، بل هي تؤدي بنا إلى طريق سيكولوجي لا نفاذ منه. طريق يقوم على ما يفترض وجوده من

حدة العاطفة وخصوصية التجربة ومباشرتها، وهي الأمور التي لا يمكن البرهنة على وجودها الحقيقي، ولا يمكن التدليل على أهميتها من حيث نوعية الفن، أي أن الآنسة هامبرغر وشتايغر وإرماتنغر ودلتاي وسابقيهم، كلا بطريقته المختلفة، يقودوننا إلى الأحجية المركزية التي ظلت أحجية لهم، وربما لنا جميعا.

إن المخرج من المأزق واضح: علينا أن نهمل المحاولات التي تجري لتعريف الطبيعة العامة للقصيدة الغنائية أو لما تعنيه الغنائية، إذ لن ينتج عنها إلا أتفه التعميمات. ومن الأجدى أن نصب اهتمامنا على تنوع الشعر وعلى تاريخه، أي على أوصاف الأنواع الأدبية كما تتمثل في تقاليدها المجسدة. وقد مهدت عدة كتب ألمانية الطريق رغم أن بعضها عانى من الخلط بين هذا النوع من الدراسة ودراسة تاريخ الأفكار. وأذكر في هذا الصدد كتاب كارل فييتر Vietor تاريخ قصيدة الأود الألمانية (1923)، وكتاب غنتر ملر تاريخ الأغنية الألمانية (1925)، وكتاب فريدرخ بايسنر تاريخ المرثاة الألمانية (1941)، وكتاب قصيدة الأود الإنكليزية (1964)، وكلها تظهر إدراكا لطبيعة المهمة التي يبدو عليها التناقض والتي تتصدى لها: كيف نصل إلى وصف للنوع الأدبي من دراسة التاريخ دون أن نعرف مسبقا كيف يكون هذا النوع ؟ وكيف نعرف النوع بدون أن نعرف تاريخه، بدون معرفة أمثلته المحددة[76]، من الواضح أننا هنا إزاء حالة من حالات المصادرة على المطلوب في المنطق، وهي الحالة التي علمنا كل من شلاير ماخر ودلتاي وليو سبتزر ألا نعدها فاسدة. إذ يمكن حلها بجدلية الماضي والحاضر، جدلية الواقع والفكرة، والتاريخ والإستطيقا. أما التصنيفات السيكولوجية والوجودية مثل التجربة والذاتية والمزاج فلا تقدم شيئا لفن الشعر.

# هوامش الفصل الثاني عشر

(1) نيويورك، 1949، ص235 , 238. Theory of Literature

(2) منطق الشعر Kate Hamburger, Die Logik der Dichtung (شتتغارت، 1957)، ص9 , 35. وأنظر أيضا دفاعها «مرة ثانية: في الرواية» «Noch einmal: Vom Erzahlen» يوفوريون Euphorion 59 (1965)، ص46-71.

(3) المنطق Logik، ص183 (إشارة إلى نظرية الأدب، ص 15)، 186 (حيث يرد الاقتباس).

(4) ن. م.، ص202 وما بعدها.

(5) ن. م.، ص5.

(6) ن. م.، ص183.

(7) غوته Goethe)3 أجزاء، زيورخ، 1952)، 1/56.

(8) المنطق Logik، ص176 وما بعدها، 180.

(9) ن. م.، ص187.

(10) ن. م.، ص190 , 186.

(11) ن. م.، ص 204 وما بعدها.

(12) ن. م.، ص 220.

(13) ن.م. ،ص 214.

(14) ن. م.،217.

(15) ن. م.، ص 220.

(16) ن. م.، ص231.

(17) ن. م.، ص 233.

(18) ن. م.، ص235.

(19) الكتاب الثالث، 392 د-394 ج.

(20) قارن غوته: الأعمال الكاملة، الطبعة التذكارية, Samtliche Werke 40(Jubilaumsausgabe جزءا، شتتغارت، 1902- 1907)، 36/9 4 1- 2 5 1.

(21) ن. م.، 5/223.

(22) الأعمال الكاملة، Samtliche Werke,ed. E. Berend تحقيق. ي. بيريند (فايمار، 1935)، 11/254.

(23) المبادئ (زيورخ، 1946)، ص67.-Emil Staiger, Grundbeg riffe der Poetik

(24) ن. م.، ص83 , 82.

(25) ن. م.، ص67.

(26) ن. م.، ص 88.

(27) ن. م.، ص 223 , 227 وما بعدها، 231.

(28) ن. م.، ص9.

(29) ن. م.، ص79.

(30) ن. م. ص 246, 245.

(31) المبادئ (ط 5، زيورخ، 1961)، ص248, 246. Grundbegriffe

(32) غوته (3 أجزاء، زيورخ، 1959)، 3/474, 478 وما بعدها.

(33) المبادئ (1946)، ص64.

(34) غوته، 1/59.

(35) أنظر مثلا أنطونيو بوسفينو (1593) الذي أشار له برنارد واينبرغ في كتابه تاريخ النقد الأدبي في عصر النهضة الإيطالية Bernard Weinberg, A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance (شيكاغو، 1961)، ص336 أو غرغوريو ليني (1667) الذي أشار له سايرو ترابالزا: النقد الأدبي (ميلانو، 1915)، ص239.-Ciro Trabalza, La Critica letteraria

(36) رسالة في التربية (1644). Treatise of Education

(37) مقال في الشعر الدرامي. 1668(Essay of Dramatic Poetry)، كلمة إلى القارئ.

(38) موراتوري: في الشعر الإيطالي الكامل Muratori, Della Perfetta Poesia italiana

(39) أنظر الحاشية في بداية الفقرة الخاصة بالشعر الرعوي.

(40) الدفاتر الأدبية. Literary Notebooks 1797 R1801, ed 1801- 1797 Eichner، تحقيق هـ. آيخنز (تورونتو، 1957)، ص48, 175, 254, 238.

(41) الكتابات النقدية Kritische Schriften, ed. W. Rasch تحقيق راش (ميونخ، 1956)، ص105- 112.

(42) ن. م.، ص334.

(43) نظرية الفن، تحقيق ي. لوهنر(شتتغارت، 1963)، ص306.-Au gust Wilhelm Schlegel, Die Kunstlehre,ed. E. Lohner

(44) الأعمال Werke، تحقيق و. فايس (3 أجزاء، لايبتزغ، 1907, 3/287, 296, 335, 341، وقارن أيضا ص19.

(45) نشرج. ماينر محاضرات شليغل عام 1884 ونشرت محاضرات شلنغ عام 1859 في الأعمال الكاملة. Samtliche Werke

(46) الأعمال Werke، تحقيق أ. فلتنر و ك. غيل (4 أجزاء، شتتغارت، 1961)، 2 / 272، وهذا يوازي 2/246 من طبعة الأكاديمية البروسية.

(47) الأعمال، 3/291, 298. Werke

(48) الأعمال، 11/254. Werke

(49) الأعمال الكاملة Samtliche Werke, ed. H. Glockner تحقيق هـ. غلكنر (شتتغارت، 1928)، 451/ 14.

(50) الإستطيقا 5(Aesthetic أجزاء، شتتغارت، 1857)، 5/1260, 1331.

(51) لندن، 1852، ص81, 91, 105. Eneas Sweetland Dallas Poetics

(52) نيويورك، 1920، ص12. نشرت المقالة أصلا عام 1912. John Erskine, The Kinds of Poetry

(53) غوته: الأعمال Werke، 10/39، قارن ص161، وقارن أيضا العصف والضغط Sturm und Drung الكتابات النقدية Kritische Schriften, ed. E. Lowenthal تحقيق ي. ليفنتال (هايدلبرغ، 1949، ص805- 811, 798.

(54) بحث في الشعر والموسيقا: نشأتهما، وحدتهما، قوتهما، تقدمهما، افتراقهما، وانحطاطهما (لندن، 1763). John Brown, Dissertion on the Rise, Union and Power, the Progressions Separations

and Corruptions of Poetry and Music

(55) Scrapbook رقم 434.

(56) مجموعة من أشعار شعراء التروبادور البروفنسال، Anthology of Provencal Troubadours, ed.

Hill-Bergin تحقيق هل برغن (نيوهيفن، 1941)، رقم 26.

(57) أستروفل وستلا 1591(Astrophel and Stella)، السونيتة الأولى.

(58) نظرية الأدب Theory of Literary (ط 2، نيويورك، 1956)، ص 56.

(59) «العودة» «The Second Coming» في ييتس: طبعة القراءات المتباينة للقصائد، تحقيق ب. أولت و ر. ك. أولسباخ W.B.Yeats, The ..Variorum Edition of the Poems, edP. Allt and R.K Alspach (نيويورك، 1957)، ص 402.

(60) توينغن، 1960، ص60-56.-Hans Georg Gadamer, Wah rheit und Methode

(61) تاريخ الأدب الوطني الشعري عند الألمان Gervinus, Geschichte der Poetischen Nationalliteratur der Deutschen أجزاء، لايبتزغ، 1835 , 1842، ط2 , 1843)، 4/126 , 130 , 133،

(62) رسائل من هيغل وإليه Brife von und an Hegel, ed.Hoffmeister تحقيق ج. هفمايستر (3 أجزاء، هامبورغ، 1954)، 3/179. ورسالة إلى زوجته من كاسل، تاريخ 19 آب 1827.

(63) يستعمل يوهان فيليبالد ناغل وياكوب تسيدلر اصطلاح الباروك die Barocke في تاريخ الأدب الألماني النمساوي (فينا، 1899)، Johann Willibald Nagel and Jakob Zeidler, Deutsch-osterreichische Literaturgeschichte ويبدو أن الصيغة Der Barock قد ربحت الجولة ضد das Barock.

(64) الأعمال Werke، 38 , 326، نشرت القصص لأول مرة سنة 1833.

(65) ط 2، مانهايم، 1847، ص 36. Heinrich Laube, Reisenovellen

(66) أحاديث مع غوته Gesprache mit Goethe, ed.H.H. Houber تحقيق هـ. هـ. هوبن (ط 23، لايبتزغ، 1948)، ص 315 , 17 شباط 1830، قارن ص498 , 583.

(67) الأعمال Werke، تحقيق ف بهمه (9 أجزاء، لايبتزغ، 1936)، 8/63 , 69 , 112.

(68) ميونخ 1868، ص643. Hermann Lotze, Geschicht der Asthetic in Deutschland

(69) تحقيق هـ مولرت (ط 2، برلين، 1922)، ص 23 من صفحات التقديم، Dilthey, Leben schleiermachers,ed;H. Mulert وقارن ص 333.

(70) نوفالس في الكتاب السنوي البروسي 15 Preussische Jahrbucher (1865)، ص 650- 281. لسنغ في ن. م. (1867)، ص 117- 161 , 271- 294، هولدرلن في شهرية وسترمان، 20 (1867)، ص 156- 165. Westermanns Monatschefte

(71) لتجربة والشعر Dilehey, Das Erlebnis und die Dichtung (ط 9، لايبتزغ، 1924)، ص 236.

(72) قارن مثلا استعمال هفمانشتال في الشاعر وهذا العصر 1906)- Der Dichter»Hof mannsthal in Gesammelte Werke in Einzelausgaben«und diese Zeit في مجموعة الأعمال في طبعات منفصلة تحقيق هـ. شتاينر،. Gesammelte Werke in Einzelausgaben,ed.H Steiner الأعمال النثرية 2 Prosa(فرانكفورت / م،1951)، ص294 , 296.

(73) مجموعة الكتابات 12(Gesammelte Schriften جزءا، شتتغارت، 1913- 1958)، 7/85، قارن النقاش الذي كتبته في تاريخ النقد الحديث 4 A.History of Modern Criticism أجزاء، نيوهيفن، 1965)، 4/323.

(74) الرسم والعالم Die Weltanschaungen der Malerei (ينا، 1908).

(75) شارلوت بوبهلر: «مفهوم التجربة في علم الأدب الحديث» ,Der rlebnisbegriff»Charlotte Buhler Kunstwissenschaft«in der modernen في كتاب حول روح البحث الأدبي الحديث: كتاب تذكاري مقدم إلى أوسكار فالتسل-,Vom Geiste neuerer Liter aturforschung, Festschrift fur Oskar Walzel تحرير ج. فاهله و ف. كلمبرر ed.J. Wahle and V. Klemperer (وايلد بارك-بوتسدام، 1924)، ص195-209، حيث ترد أمثلة أخرى.

(76) هناك بحث طيب في مقالة كارل فييتر: «مشكلات البحث في تاريخ الأنواع الأدبية» Karl ,Vietor»Probleme der literarischen»Gattungsgeschichte في الفصلية الألمانية لعلم الأدب وتاريخ الأفكار، 9 (1931)، ص425- 447. Viertel jahrschrift fur Literaturwissenschaft أعيد نشرها في كتابه الروح والشكل Geist und Form (بيرن، 1952، ص292- 309.

# 13 الشاعر ناقدا، والناقد شاعرا، والشاعر الناقد (*)

قد يتساءل المرء إن كان يمكن للشاعر-كشاعر- أن يكون ناقدا. هل يمكنه أن يكون ناقدا جيدا؟ وهل ظهر في التاريخ مثل هذا الناقد؟ وهل كان وجوده كشاعر ناقد لخير النقد الأدبي ؟ وإن شئنا عكس اتجاه تساؤلاتنا فقد نطرح السؤال هكذا: هل كان النقد مفيدا للشاعر؟ وهل كان اتحاد الشاعر بالناقد أو الناقد بالشاعر اتحادا ناجحا؟ أم هل كان كالبيت المنقسم على نفسه، أم أنه كان إنسانا متكاملا، عقلا وإحساسا؟

لقد ميزت. س. إليوت في مقالته «بحث موجز في النقد والشعر»[1] بين ثلاثة أنواع من النقد: الأول هو ما يدعى «بالنقد الخلاق»، وهو في واقع الأمر «ليس أكثر من خلق باهت» من أفظع أمثلته ولتر بيتر. (لكن هذا حكم يتصف بالظلم في الواقع لأن بيتر لم يكد يكتب شيئا من هذا النوع عن «النقد الخلاق» باستثناء المقطوعة الشهيرة عن الموناليزا)[2]. والنوع الثاني هو النقد التاريخي الأخلاقي الذي يمثله سانت بيف. أما النوع الثالث، وهو النقد الحقيقي، الأصيل، فهو نقد الشاعر

الناقد الذي «ينتقد الشعر من أجل أن يخلق الشعر»[3]. وبذا ينسى إليوت أو يتناسى الفلاسفة والمنظرين الذين تحكموا بتاريخ النقد، والذين كانوا لا بالشعراء الفاشلين ولا بالمؤرخين أو الأخلاقيين أو الشعراء، رغم أن إليوت يسمح في بعض الأحيان باستثناء واحد هو أرسطو[4]. ولكن نجاح أرسطو، وهو نجاح فاق كل ما حققه أي ناقد في تاريخ النقد، أمر لا يمكن تفسيره حسب النظرية الإليوتية.

لكن إليوت أدرك فيما بعد نواقص الشاعر كناقد، واعترف أن الشاعر يحاول دائما «أن يدافع عن ذلك النوع من الشعر الذي يكتبه هو»[5]. وقلل في محاضرة عنوانها «من أجل انتقاد الناقد» ألقاها في جامعة ييل (وغيرها من الجامعات في أوقات متقاربة) في تشرين الثاني عام 1961،-ونشرت مؤخرا لأول مرة-قلل من أهمية نقده هو باعتباره مجرد ناتج جانبي لنشاطه الخلاق، وباعتباره كتب ضمن سياق الأدب الذي ظهر في فترة كتابته. وعبر إليوت عن استيائه لأن «كلماته التي كتبت قبل ثلاثين أو أربعين سنة تقتبس وكأنها كتبت أمس». فنقده ليس «تصميما لعمارة نقدية ضخمة»، ولشد ما يحيره شيوع تعبيرات له من مثل «الفصل بين العقل والعاطفة» و«المعادل الموضوعي». وهو دائما لا يدري ماذا يقول عندما يكتب له «باحثون جادون وتلاميذ مدارس يسألونه عما قصد»[6]. ويفسر تنكره لآرائه التي أطلقها بشأن ملتون بالاستناد إلى اعتبارات عملية. ففي عام 1936 لم يكن تأثير ملتون هو التأثير المطلوب على الشعر، أما في عام 1947 فقد كان الخطر من هذا التأثير على الشعراء الشباب قد زال [7]. ويصر إليوت باستمرار على الحكم على نقده باعتباره محكوما بالمناسبات، كتب لفائدته هو ولفائدة غيره من الشعراء، ولا يكاد يعترف بأن النقد قد كتب لغير الشعراء في الأغلب الأعم.

كذلك يعترف و. هـ. أودن بأن الآراء النقدية التي يعتنقها الكاتب «هي في أغلبها تعبيرات عن جدله مع نفسه حول ماذا ينبغي له أن يفعل في المرحلة التالية وماذا يجتنب». وما الشاعر إلا «ناقد يهتم بكاتب واحد، ولا تعنيه إلا الأعمال التي لم تكتب بعد». لا بل إنه يقول: «يكاد المرء في بعض لحظات الخبث أن يستجيب لإغراء التفكير في أن كل ما يقوله الشعراء هو: «اقرأوني! لا تقرأوا سواي !» «وتنتمي أحكام الشاعر عندما يقرأ إلى

هذا النوع: رباه ! يا جد جدي! عماه! يا عدوي! يا أخي الغبي !»[8].

من السهل أن ندعم بالأمثلة التاريخية هذا الوعي بحتمية ضيق أفق نقد الشاعر وتمركزه حول ذاته. وإذا شئنا الاكتفاء بأمثلة من نقد الشعراء الإنكليز العظام فإننا نقول: انظروا كيف يدعو درايدن لاستعمال الشعر المرسل blank verseتارة والمقفى تارة أخرى بحجج متناقضة حسب متطلبات حاجاته الآنية ككاتب مسرحي، وانظروا كم كان وردزورث مجحفا بحق توماس غري وكيتس لأنهما لم يتفقا ونظريته حول اللغة البسيطة. وتأملوا كم كان كولرج مخطئا حين فضل شلر على غوته، وكم كانت مختارات ييتس متعسفة في مقدمته لكتاب أكسفورد للشعر الحديث حتى من وجهة نظر أشد الناس تعاطفا معه. ولكن علينا أن نتذكر أن غير الشعراء من النقاد قد ارتكبوا من الأخطاء بقدر ما ارتكبه الشعراء، وأنهم يعانون من معشيات البصر (الأيديولوجية أو الإستطيقية، بل حتى الشخصية) بقدر ما يعاني منها الشعراء، إن لم يكن أكثر. لكن لا بد من أن نصل في النهاية إلى نتيجة مؤداها أن الشاعر يخلق عملا فنيا مجسدا، وأنه لا يعرف بالضرورة النشاط الذي يقوم به ولا يهمه أن يعرف، وقد لا يعرف أن يصوغ ما يعرف بمصطلحات فكرية. كذلك قد لا يستطيع أن يؤدي وظيفة الناقد التقويمية، ألا وهي إطلاق الأحكام على شعر غيره من الشعراء. وقد عبر أوسكار وايلد عن هذا الدرس بطريقته الطريفة عندما قال «إن الفنان أبعد الناس عن أن يكون أفضل النقاد، لأن الفنان العظيم حقا لا يستطيع أن يحكم على أعمال الآخرين أبدا، ولا يكاد يستطيع الحكم على أعماله هو. فذلك القدر من تركيز الرؤية الذي يحيل الإنسان إلى فنان يحد لشدته قدرته على الاستمتاع الرهيف.. . والخلق يستنفد كل الملكة النقدية في دائرة الخلق ذاتها، ولا يهدرها في دائرة تخص ما عداها. وما يجعل الإنسان حكما مناسبا على شيء ما هو عجزه عن خلقه»[9].

غير أن هذه النتيجة لا ترضينا. ولم يرض عنها أوسكار وايلد نفسه فدعا إلى كتابة النقد الخلاق، أو النقد باعتباره عملا فنيا، وإلى أن يغزو الشعر النقد. فالنقد في نظره فن يعالج العمل الفني كنقطة انطلاق لخلق عمل فني جديد، كبداية لعمل جديد يكتبه الناقد، قد لا يكون له أي وجه شبه واضح مع العمل الذي ينقده. ومن الواضح أن وايلد هنا يقبل المقولة

الشهيرة التي قالها أناتول فرانس وهي أن على الناقد أن يسجل «مغامرات الروح بين عيون الأدب»، وأن يتحدث عن نفسه «بمناسبة الحديث عن شكسبير أو راسين، أو باسكال أو غوته»[10]. فالهدف هو التعبير عن الذات، بل حتى تسجيل السيرة الذاتية، وهو هدف ينفصل في صيغته النظرية عن الموضوع كما هو انفصالا تاما، أي أن النقد لا يهتم بالعمل الفني بالضرورة، وقد يجد نقطة البداية في أي شيء تحت الشمس. أما إذا كان همنا هو النقد كمعرفة منظمة، كتفسير لأعمال في متناول الناس وحكم عليها فإن علينا أن نهمل النقد الشعري كأمر لا يعنينا. ولقد فقدت هذه الأيام مقطوعة بيتر عن الموناليزا وحذلقات سونبرن البلاغية، وحتى تأملات أناتول فرانس اللطيفة ما كانت تتمتع به من جاذبية، ولم تعد خطرا على أحد.

لكن النقد الذي يخلق عالما من صنع الخيال لم ينته أمره أبدا. فقد ظهر بيننا تحت قناع جديد-قناع الناقد الأسطوري-من أمثال نورثرب فراي الذي يغزل أوهامه باستخفاف تام بالنص، ويشيد عوالمه المختلقة مع الإصرار الغريب على دعوتها تشريح النقد. إن فراي يريد لنظامه النقدي (أن يعيد وصل الصلات المقطوعة بين الخلق والمعرفة، بين الفن والعلم، بين الأسطورة والفكر»[11]. ولكن نقده في حقيقة الأمر ما هو إلا اختلاق[*2] fiction معقد تضيع فيه كل علاقة ممكنة مع المعرفة والعلم والفكر. فهو يبيح لنفسه كل أنواع التعويض والتكثيف والمطابقة في عالم الأحلام هذا. «فالعالم الأدبي»-كما يقول فراي-«عالم يتطابق فيه كل شيء مع كل شيء آخر»[12]. ويصبح النقد، مثله مثل الأدب والأساطير«في المقايسات المضللة والهويات الخاطئة»، كما يقول فراي نفسه [13]. وهو يقيم بنيانا نظريا باذخا يبلغ من صلته بالتاريخ الأدبي الحقيقي ما تبلغه صلة رؤيا ييتس بالتاريخ المسجل. ولذلك لن ندهش إذا ما علمنا أن التفسيرات المبتسرة الغريبة التي لا تخضع لأي منطق والتي جاء بها رسكن حول الأساطير اليونانية في أخريات حياته ونشرها في كتاب نطاق أغلايا 1865(The Cestus of Aglaia)، وكتاب ملكة الهواء (1869) قد اعتبرت من الأشياء التي مهدت الطريق لنقد كل من فراي وييتس الذي تلعب فيه فكرة النماذج العليا دورا أساسيا[14]. قد يعترف المرء لهؤلاء النقاد بالمهارة الفائقة والقدرة على الابتكار، وقد يرى في هذا النقد نوعا جديدا من الأدب، ولكن لا بد من أن نميزه عن النقد الذي يلتزم بمثل

الدقة في التفسير، ويخضع لقوانين التدليل والإثبات، ويجب أن يهدف في نهاية المطاف إلى تكوين كيان من المعرفة نتردد في دعوته علما لأن العلوم الطبيعية قد استولت على الاصطلاح بالإنكليزية.

لم يخدم غزو النقد، بل إخضاعه، من قبل الطرق الشعرية أو الإبداعية الصرفة، سواء على طريقة بيتر أو طريقة نورثرب فراي، قضية النقد. كذلك كانت للإمبريالية المعاكسة التي تمثلت بغزو الشعر من قبل النقد آثار مدمرة على الشعر. وقد سمعنا الكثير عن دور النقد في عملية كتابة الشعر. وقال إليوت، على سبيل المثال، إن «عملية الغربلة والربط والبناء والشطب والتصحيح والاختبار... تشكل جهدا مضنيا للنقد فيها ما للخلق من الأهمية. وأنا أزعم أن النقد الذي يمارسه كاتب ماهر متمرس على أعماله هو أهم أنواع النقد وأسماها»[15]. ولكننا نتساءل عما إذا كان النقد الذاتي هذا نقدا بالمعنى المألوف، أو أنه مجرد نهاية عن جهد التأليف. فالشاعر في رأي كروتشه «لا يستطيع إكمال عمله بدون السيطرة على الذات، بدون الوازع الداخلي، بدون الرفض والقبول، بدون المحاولة والخطأ». وما دعوة هذا بالنقد إلا من قبيل دعوة «التشنجات المتكررة التي تعاني منها المرأة أثناء الطلق» باسم «النقد الولادي»[16]. لا حاجة إلى الاتفاق مع كروتشه إلى حد إنكار حتى الشبه بين عملية التأليف والنقد الصحيح لكي ندرك أننا نتعامل هنا مع مشكلة منفصلة: ألا وهي دور العقل في عملية الخلق. وقد نوقش هذا الموضوع نقاشا لا ينتهي في الماضي تحت عنوان الصراع بين الإلهام والصنعة، وفي زماننا تحت عنوان الصراع بين اللاوعي والمعالجة الفنية الواعية. قارن بين كذبة كولوج حول كتابة قصيدة «كبلاخان» بعد يقظته من نوم عميق أثناء غيبوبة «قاطعها شخص أتاه من بورلوك في أمر ما»[17]، وكذبة بو في مقالة «فلسفة التأليف» التي وصف فيها كيف أن عملية تأليف قصيدة «الغراب» قد مضت «خطوة خطوة حتى نهايتها بالدقة والتتابع المنطقي الصارم اللذين يتطلبهما حل مسألة رياضية»[18].

لكن روايات الشعراء المتناقصة هذه لم تساهم كثيرا في رأيي في إلقاء الضوء على العملية الشعرية ولا على سيكولوجية التأليف. وقد حسب إليوت أن «نفاذ الفعالية الاستيطانية النقدية إلى عالم الفعالية الشعرية قد وصل إلى حدوده القصوى» على يدي فاليري في عدد من مقالاته [19]. لكن

فاليري لم يقل أكثر من أن القصيدة قد تنشأ بسبب أكثر الدوافع تباينا: «كقطعة فارغة من الورق، وشيء من الفراغ لدى الشاعر، كزلة لسان أو قراءة خاطئة، كقلم يناسب اليد»[20]. وكل ما يقوله لنا يتعلق بالمناسبات والإيحاءات وتتابع الأفكار. ونحن نلاحظ هذه الأشياء في أنفسنا أيضا عندما نكتب رسائلنا الخاصة أو بحوثنا العلمية: فلا بد لها أن تبدأ بشكل ما في مكان ما. والرقيب (كما يدعوه أودن، وهي كلمة أفضل من الناقد)[21] يمارس عمله فينا مثلما يمارسه في الشاعر. ومن المدهش أن معظم الشعراء المعاصرين يدعمون فكرة الإلهام في العملية الشعرية رغم أنهم قد لا يرتاحون للكلمة. إذ ما هو الشيء الذي يصفه فاليري نفسه، وهو الشاعر العقلاني إلى حد كبير، عندما يقول لنا «إن البداية الشعرية لا تخضع لنظام، ولا إرادة، بل هي متقطعة متجزئة.. . نفقدها مثلما نجدها عن طريق الصدفة»[22]؟ وسأكتفي هنا بالإشارة إلى وصف رلكه لحالة النشوة التي ألف خلالها مراثي دوينو Duino Elegies وإلى أبيات ييتس الشهيرة:

حماني الله من تلك الأفكار التي يفكر بها الناس
بالعقل وحده!
فمن يغني أغنية تدوم
يفكر بنخاع العظام [23]!

أنا أرى أن الشاعر لم يقل لنا شيئا يستحق الذكر عن عملية الخلق، سواء أكان هذا الشاعر هو فاليري (المسيو تست، أي «الرأس»)، أو كان سرياليا يعتمد على اللاوعي والكتابة التلقائية الآلية. ونحن مدينون أكثر للباحثين الذين درسوا المصادر كما فعل جون لفنغستون لوز في الطريق إلى زاندو والذين درسوا المسودات والتصحيحات، (إن لم يكونوا مجرد محققي نصوص) وحتى لعلماء النفس والمحللين النفسيين، أو لأمثال آرثر كسلر Koestler من الفلاسفة الهواة[24].

لك أقدم غزو نقدي لعالم الشعر، أو أقدم تحالف بين الشعر والنقد إن شئت، تمثل في النقد المنظوم: في فن الشعر لهوراس، ومنذ عصر النهضة في البويطيقا لفيدا وفن الشعر لبوالو، ومقالة في النقد لبوب. ويبدو أن هذا النوع الأدبي، الذي ما هو إلا صيغة من صيغ الشعر التعليمي الذي نظم الفلسفة أو علم الفلك أو التاريخ، قد انقرض في القرن الثامن عشر

ربما مع قصيدة أكنسايد متع الخيال، ولكنه عاد فظهر في أشكال جديدة حتى في القرن العشرين. فالكتيب الذي هاجم فيه فرلين الأسلوب الخطابي تحت عنوان «فن الشعر» نظم نظما، ونظم كارل شابيرو مؤخرا مقالة حول القافية لم يستعمل فيها القافية. وهذه قصائد يمكن إهمالها إن تعاملنا معها كقصائد، ولكن بعضها، وأخص بالذكر قصيدة بوب مقالة في النقد، تظهر قدرا من المزايا الجمالية كالتصميم والمهارة في استعمال الوزن والبراعة اللغوية. ولكن أمثال هذا العرض الموزون المقفى أو غير المقفى للأفكار المجردة صار ينظر إليها، مع ازدياد الفهم لطبيعة الشعر، باعتبارها تتنافى والشعر، ولذا قل استعمالها. ومع ذلك ظل بعض الشعراء يحاولون التحدث في شعرهم عن الشعر والشعراء: أي أن يخلقوا شيئا سمي الشعر الحديث عن الشعر meta-poetry مثلما نتكلم عن لغة الحديث عن اللغة. ويهتم هذا الشعر الذي يتحدث عن الشعر بتحديد هوية الشاعر ووظيفته ورسالته. ولا بد من ربطه بالتساؤل الحديث حول مكانته كصاحب رؤيا، ككاهن أو حكيم. وقد أعاد هولدرلن في ألمانيا التأكيد في الشعر على قدسية رسالة الشاعر، وطلب رلكه في وقت ليس بالبعيد من الشاعر، في المرثية السابعة من مراثي دوينو، أن يعيد تشكيل العالم المرئي برمته إلى قضاء داخلي. وفي فرنسا كتب مالارميه قصيدة «النخب الحزين» «Toast funebre » لتيوفيل غوتييه أعاد فيها التأكيد بلهجة التحدي اليائس على وظيفة الفن المخلدة «عن طريق التحريك الرزين لهواء الكلمات». أما في الشعر الأمريكي فمن الممكن الاستشهاد بقصيدة والس ستيفنز «ملاحظات من أجل عالم خيالي علوي»، أو قصيدة «فكرة النظام في كي وست» التي تخاطب ناقدا فرنسيا هو رامون فرناندز لتمدح «ذلك الحماس المقدس للنظام.. . حماس الصانع لنظم الكلمات». أو قد نستشهد بقصيدة آرجيبولد مكليش «فن الشعر» بخاتمتها التي غالبا ما يساء فهمها، والتي تقول: القصيدة لا يجب أن تعني بل أن تكون.

ولقد نفكر في الشعر الذي يتحدث عن الشعر حتى باعتباره استذكارا للشعراء الآخرين شعرا: وقد تندرج أمدوحة بن جونسون التي كتبها عن شكسبير، أو سونيتة آرنولد عنه أيضا ضمن هذا الباب، مثلما قد تندرج ضمنه مرثية سونبرن التي كتبها عن بودلير قبل الأوان، أو حتى قصيدة

أدونيس لشلي، أو شخصية يوفوريون في الجزء الثاني من فاوست لغوته، وهي الشخصية التي قصد منها أن تمثل بايرون [25]. ولا بد من أن يشمل هذا النوع من الشعر، بمعناه الواسع الذي يشمل الشعر عن الشعر والشعراء، فرجيل في الكوميديا الإلهية ومسرحية غوته عن توركاتو تاسو وكل المسرحيات والقصائد التي تبعتها عن الفنانين. وليس هناك من حدود على تشعبات هذا النوع ولا ضابط لحدوده. فلقد عمل الشاعر عبر التاريخ على تضخيم صورته، وعلى وصف رسالته وابراز دوره والدفاع عن نشاطه، وتكتم خيرا أو شرا عن رفاقه الشعراء-شعرا بوصفه شاعرا، ونثرا أيضا، كناقد أو كواحد من عامة الناس، له آراؤه الأدبية.

لقد اتخذ دفاع الشعراء عن الشعر في العقود الأخيرة في كل من إنكلترة والولايات المتحدة أشكالا جديدة: فصار يمثل هجوما مضادا ضد النقد والعلم والعقل بشكل عام، وحملة تشن بطبيعة الحال باستعمال سلاح العقل وفي أعمال نقدية. واتسم بعضه بالعداء للنقد والعقلانية كما في هجوم كارل تابير وفي مجموعة مقالاته المعنونة دفاعا عن الجهل. فقد كرر شابيرو المقولة القديمة وهي «أن النقد ينتعش عندما يفشل الأدب»، وهو لا يعترف بأن النقد منتعش هذه الأيام. أما إذا كان كذلك فإنه من ذلك النوع من النقد الذي يكرهه. وهو ببساطة يتجنب «النقد باعتباره فرعا من فروع الفلسفة». «فالشاعر، أو ذلك الجانب منا الذي يعتبر شاعرا، يجب أن لا يضيع وقته متسكعا في رحاب الفلسفة». أما النقد الأصيل عنده فهو«النقد الخلاق»، الذي «يعتبر عملا فنيا عن عمل فني آخر»، ولكنه يداوم على كتابة نقد لا يمكن احتسابه فنا بحال من الأحوال، ويقول في الوقت نفسه «إن الشاعر والناقد يجب أن يفترقا، وليس عندي بعد ذلك ما أقول»[26]. كذلك عبر المرحوم راندال شارك في مقالة عنوانها «عصر النقد» عن قلق مفهوم ينتاب شاعرا يرى ذلك الانتشار الهائل للنقد في أيامنا هذه. لكن العلاج الذي يصفه لا يتجاوز النقد الانطباعي الشخصي القديم». «أما (المبادئ) و(المعايير) التي نقيس بها درجة الكمال فهي إما مؤذية وإما لا نفع فيها، إذ ليس لدى الناقد ما يستند إليه إلا تجربته كإنسان وكقارئ تتجسد فيه النزعة التجريبية». وهو يرى أن النقد يأتي بالدرجة الثانية بعد الأعمال الفنية. «ولا يوجد النقاد إلا ليساعدونا على فهم الأعمال الفنية». ولا يوجد

النقد «إلا من أجل المسرحيات والقصص والقصائد التي ينقدها». ويبدو أن شارل لا يعلم بإمكانية وجود النظرية، أو التاريخ الذي قد لا يكون همه تحسين استمتاع القارئ بما يقرأ. وهو يستعمل أقدم الأفكار وأقلها إقناعا عندما يقول إن الشاعر هو وحده الذي يعرف ما هو الشعر. وهو يسخر من بعض النقاد الذين يتناولون وردزورث: «هم يعرفون كيف تكتب القصائد والروايات، أما وردزورث.. . فلم يعرف، كل ما في الأمر أنه كتب قصائده. كذلك لو ضل خنزير طريقه إليك خلال مسابقة للحكم على لحم الخنزير لقلت له نافذ الصبر: انصرف يا خنزيرا فماذا تعرف عن لحم الخنزير»[27]؟ هذا الكلام ينطبق بحرفيته على الخنزير لأن الخنزير لا يعرف شيئا عن لحم الخنزير. أو طعمه أو سعره، وليس بوسعه أن يحكم عليه بالكلام. وعندما رشح شاعر كبير لمنصب أستاذ الشعر في جامعة هارفرد، رفض تعيينه عندما قال معارض له يتصف بروح النكتة إنه لا أحد يقبل تعيين فيل أستاذا لعلم الحيوان!

ينتمي كل من شابيرو وشارل إلى تراث يتمتع بالاحترام هو تراث التجريبية، أو التجريبية الأنجلوسكسونية على وجه الخصوص، بما تتصف به من شك بكل أنواع النظريات. وقد شكا جون سيتورات مل في روح العصر (1836) من هذا النفور بقوله: «إنه منظر: أي أن الكلمة التي تعبر عن أرفع جهد للعقل الإنساني وأسماه قد انقلبت إلى كلمة استهزاء»[28]. ويعتبر هذا الموقف نكوصا، أو رغبة في النكوص إلى عالم لم يمسسه العلم أو العقل. وهو موقف غيبي في نتائجه.

لكن هجوم الشاعر هذا على النقد يغدو أخطر شأنا إذا انطلق من معتقدات تصدر عن فلسفة مختلفة. وتعتبر حالة ت. س. إليوت أشد الحالات إثارة. لقد أشرت إلى محاضرته «انتقاد الناقد» التي سمح إليوت لنفسه فيها بقدر زاد عن اللزوم من الإقلال من شأن الذات. وكانت كلمة «التواضع» آخر كلمة فيها، وكانت تلك الكلمة آخر كلمة سمعته يتفوه بها. ولكن هذا التواضع ليس بالأمر العابر في سيرة اليوت الفكرية. إذ تعود أصوله إلى مفهومه الخاص بالنقد، وهو المفهوم الذي اعتنقه منذ شبابه، ومهد له صاحبه بأقوال مشابهة. ففي المحاضرة التي ألقاها في جامعة منسوتا بعنوان «حدود النقد» (1956)-وهي محاضرة حضرها فيما قيل لي

خمسة آلاف شخص-تجاهل إليوت الاتجاهات الجديدة في النقد، واختار التعليق على النقد الذي يستقصي المصادر ممثلا بكتاب لوز الطريق إلى زاندو (1926)، وعلى النقد الذي يقوم على دراسة السيرة كما في الدراستين اللتين كتبهما كل من هربرت ريد، و ف. و. بيتسن عن وردزورث، واختتم كلامه-محقا فيما أرى-بأن وجد كلا النوعين عاجزا عن تحديد طبيعة الشعر. «فعندما تكتمل المصيدة يكون شيء جديد ما قد حصل، شيء لا يمكن تفسيره بكليته بواسطة أي شيء حصل قبله». لكن إليوت عاد فانقلب على ما ندعوه في هذا البلد بالتفسير أو بالقراءة المدققة فانتقد كتابا عنوانه تفسيرات حرره جون ولن ضم اثنتي عشرة مقالة لنقاد إنكليز حلل فيها كل منهم قصيدة معروفة، بدءا بقصيدة «العنقاء والحمامة» لشكسبير وانتهاء بقصيدة «بين أطفال المدرسة» لييتس. وقد وصف إليوت هذه الطريقة هكذا: «خذ قصيدة دون الإشارة إلى كاتبها أو إلى أعماله الأخرى، وحللها مقطعا مقطعا، وسطرا سطرا، ثم استخلص واعتصر كل قطرة معنى فيها يكون بإمكانك اعتصارها تكن بذا قد انتميت إلى مدرسة اعتصار الليمون النقدية». وقد شكا إليوت من أن هذه «الطريقة في تزجية الوقت مملة جدا»، وأن قراءته لتفسير قصيدته هو «أغنية حب لبروفرك» «أثارت دهشته غير مرة». لكن الاعتراض الآخر-والأخطر-الذي عبر عنه هو أن هذه التفسيرات قد أتلفت القدرة على الاستمتاع بهذه القصائد المألوفة. «فقد وجدت أن قدرتي على استعادة مشاعري نحو هذه القصائد كانت بطيئة. وبدا لي الوضع كما لو أن أحدا قد فكك آلة ما وتركها لي لكي أعيد أجزاءها كما كانت». إنها الفكرة القديمة: التحليل يفسد المتعة، ومهمة النقد هي أن يخدم الاستمتاع. ويحشر إليوت من «خطر الجري وراء النقد كما لو كان علما»، ويقول إنه لا يذكر «كتابا واحدا أو مقالة واحدة ولا حتى اسم ناقد واحد يمثل النقد الانطباعي الذي أثار غضبه قبل ثلاثة وثلاثين عاما»[29] (ثلاثة وثلاثين لأن إليوت يشير إلى مقالة «وظيفة النقد» التي يعود تاريخها إلى سنة 1923). ولكنه لو عاد إلى كتاب الغابة المقدسة (1920) لوجد هناك نماذج من غضبه على سونبرن وجون أدنغتن سمندز وآرثر سمونز أي أن إليوت غدا في محاضراته الأخيرة مدافعا آخر عن النقد الذي يعبر عن الاستمتاع وترك طموحه السابق المتعلق بالنقد عموما، وفي

أن يصبح نقده «بحثا عاديا عن الحكم الصحيح»[30].

غير أن هذا الاستسلام للذاتية والاتجاه نحو الاستحسان سبقه ما يمهد له في نظريته النقدية المبكرة التي لا تخلو من العيوب. فقد اعتبر إليوت التفسير شرا لا بد منه، وتعويضا عن نقائصنا كقراء: «فلو عشنا العمل الفني بشكل تام لما احتجنا إلى التفسير،-هذا هو الاستنتاج المثبط للعزيمة الذي يخرج به في معرض مديحه لكتاب ج. ولسون نايت عجلة النار[31]. وما أشبه هذا القول بقولنا: (لو كنت أنا الله لما احتجت إلى علم اللاهوت)». وبينما يتسامح إليوت مع التفسير باعتباره شرا لا بد منه فإننا نراه يحرم الحكم على الناقد. «على الناقد ألا يستعمل أسلوب الإكراه، وألا يصدر الأحكام بأفضلية هذا على ذاك». فالأحكام تفهم ضمنا من التوضيح الذي يختلف فيما يبدو عن التفسير، مع أنني لا أفهم كيف. يقول إليوت: «على الناقد أن يوضح، وسيكون القارئ الحكم الصحيح لنفسه»[32]. ولكن من الصعب أن نصدق أن إليوت في مرحلته المبكرة كان جادا في رفض التفسير والحكم رفضا حرفيا، إذ لعله يقصد استهجان التفسيرات المتعسفة، والتصنيف المتزمت للكتاب في طبقات. فهو كثيرا ما أوصى بقراءة المفسرين من أمثال ج ولسون نايت، و س. ل. بثل، وحتى ليوني فيفانتي، ذلك الكاتب الممل. وقد أطلق هو نفسه أحكاما تفضل هذا على ذاك في كل جملة كتبها تقريبا. وسر نجاحه كناقد يكمن في تصنيفاته وأحكامه. لقد كنا بحاجة إلى أن نسمع أن كراشو «كان سيد الصنعة، بينما كان كيتس وشلي تلميذين لهما إمكانات هائلة[33]، وأن كامبين كان شاعرا أعظم من هرك، ودرايدن من بوب. لكن إليوت من الناحية النظرية كان يؤمن حتى في تلك الفترة بأنه لا وجود للمعنى الموضوعي في العمل الفني.» فقد يبدو أن القصيدة تعني أشياء مختلفة للقراء المختلفين، وقد تكون هذه المعاني كلها مختلفة عما ظن الشاعر أنه عناه «، وهي فكرة معقولة استنتج منها إليوت أن» تفسير القارئ قد يختلف عن تفسير الشاعر ويساويه في الصحة، بل قد يكون أفضل منه [34]. وهذا قول مقبول كدفاع عن تراكم المعاني الذي يحصل مع مرور الزمن: فمسرحية هاملت لا يمكن اختزالها للمعنى الذي قد يكون شكسبير أعطاها إياه. لكن إليوت يصل منطقة الخطر عندما ينكر تفسيرا صحيحا لمسرحية آلام سويني، كما فعل في حديث رواه عنه نفل كغهل.

فعندما شاهد عرضا لها في أكسفورد إندهش وشعر أنها تختلف تمام الاختلاف عن تفسيره هو لها. وعندما سئل «عما إذا لم يكن من الواجب اعتبار تفسير الكاتب صحيحا إذا تناقض التفسيران، وكان أحدهما صحيحا والآخر خطأ»، أجاب: «ليس ذلك ضروريا. فلماذا يكون أيهما خطأ»[35]؟ إن إليوت، شأنه شأن فاليري الذي تكلم عن «سوء الفهم الخلاق» وذهب إلى حد القول «بعدم وجود معنى صحيح للنص»، لا يرى أن الانفصال بين العمل الفني وبين القارئ لا يمكن أن يكون انفصالا كاملا، وأن مشكلة صحة التفسير تظل قائمة. فقد نجادل في نظريات كولرج وبرادلي وستول وإرنست جونز، وحتى إليوت نفسه بشأن هاملت، ولكننا لا بد من أن نرفض النظرية التي خصص لها كتاب كامل، والتي تقول إن هاملت مرأة متخفية واقعة في غرام هوريشيو. والنتيجة التي ينتهي إليها إليوت، والقائلة «إن المعنى هو ما تعنيه القصيدة للقراء الحساسين المختلفين»[36] نتيجة لا ينقذها من الفوضوية إلا تلك الصفة التي تصادر على المطلوب-«صفة الحساسية». إن النظرية النقدية الإليوتية برمتها تتعارض تعارضا مطلقا مع فلسفته الموضوعية التي تسعى لتحديد التراث، ولا بد من أن تبدأ بافتراض صحته. وكما قلت سابقا[37]، يعاني نقد إليوت من التعارض بين مفهومه العاطفي للشعر، وإنكاره أن الشعر معرفة أو أي نوع من المعرفة، وبين كلاسيكيته الأيديولوجية المتزمتة ومعتقده الديني التقليدي الذي اعتنقه فيما بعد. وقد وسع إليوت مع ازدياد تأكيده على الاستمتاع والاستحسان واستيائه من التحليل «والقراءة المدققة» أو ما اعتبره علما، الهوة بين جانبي ممارسته النقدية، بين حساسيته وبين انتمائه الديني، فألزم نفسه بمعيار مزدوج في النقد قوامه الاستمتاع «وإشراف العقيدة التقليدية على التراث»[38]، وهو موقف يؤدي إلى تفكيك العمل الفني. ولقد انتهى إليوت إلى ترك النقد الإستطيقي لممارسي الاستمتاع والاستحسان، للنسبيين الذاتيين من أجل التمسك بذلك النوع من النقد التعليمي الأيديولوجي الذي تتحكم به فكرته عن الدين الصحيح.

لم ينقلب الشاعران الأمريكيان البارزان اللذان يعتبران ناقدين بارزين أيضا، وهما جون كرورانسوم وألن تيت ضد النقد كما فعل إليوت، ولكن نظرياتهما قادتهما إلى مواقف في النقد الأدبي تنكر التناسق الفكري والنمو

التاريخي فيه. درس رانسوم الفلسفة في جامعة أكسفورد-على عكس الرأي السائد الذي يعتبره إقليميا شديد الالتحام بأصوله الجنوبية. ولا شك في أن نظرياته الشعرية قد تطورت من دراسته لبرغسن وكولنغوود و ت. ي. هيوم الذي فسر برغسن للقراء الإنكليز. فنقد رانسوم للتجريد وتمييزه بين البنية المنطقية للقصيدة ونسيجها الذي لا علاقة له بتلك البنية، وهجومه على شعر الأفكار، ودفاعه عن شعر الأشياء كنها أمور تنسجم مع الاتجاه البرغسني اللاعقلاني الذي ساد في تلك الفترة. وقد كان لكل من المدرسة التصويرية Imagism ولرلكه و«قصيدة الشيء» عنده ولفرانسس بونج أهداف مماثلة. وكان من رأي رانسوم في التاريخ أنه اتساع مستمر للهوة ما بين العلم والفن، وصراع مقيم بينهما بسبب اعتداءات العلم. «فكلما اختزل العلم العالم إلى أنماط وصور كلما استجاب الفن بإعطاء الصور جسما[39]. وقد فعل رانسوم الكثير في مقالة بعنوان «شركة النقد المساهمة» وفي كتاب النقد الجديد لتحديد الحركة التي سماها هو ولإعطائها مكانتها الأكاديمية. ولكن نظريته النقدية التي شرحها في فصل عنوانه «المطلوب: ناقد أنطولوجي» حصرت مهمة النقد في التمييز بين مدى الكلمات كمعان ومداها كصوت، وخاصة بين المعنى المحدد وغير المحدد. وبما أن «الشيء غير المحدد يعود خلسة عن طريق الضرورات الوزنية»[40] فإن الكثير مما يعتبره رانسوم نقدا ممتازا يصب اهتمامه على الأوزان، أو على علاقة الصوت بالمعنى، أو على دراسة الكنايات والمعجم الشعري. وقد أجرى رانسوم في كتاباته المتأخرة كثيرا من التجارب على مصطلحاته، فظهرت ثنائية البنية والنسيج بصور مختلفة كالتعارض بين الأنا والهو الفرويديين. أو قد يغير ثنائية البنية والتعبير بثلاثية الكناية والمنطق والوزن، أو يتبنى اصطلاح «الأيقونة» بدل «الصورة» مستعيرا إياها من شارلز موريس، أو قد يتبنى اصطلاح «العام المجسد» من هيغل عبر برادلي. غير أن الشعر عنده يظل مجسدا، ولذا فإنه يرفض اهتمام أرسطيي شيكاغو بالحبكة، واهتمام آيفر ونترز بالأخلاق باعتبارهما شيئين يقعان خارج نطاق الشعر. إلا أن رانسوم نفسه يتبنى صيغة من صيغ «المحاكاة» في آخر المطاف: فعالم الأشياء الصغيرة «يقيم صورة صغيرة عن عالمنا الطبيعي بجلاله الأصلي، وليس عن عالم الأمور الدنيوية المتعب. وهذا العالم الصغير يحاكي جنتنا القديمة

عندما سكناها ببراءة»[41]. وهكذا يغدو النقد أمرا له محتواه ودلالته. وهنا يدخل رانسوم معيارا مزدوجا، أو يسمح بمثل هذا المعيار على الأقل: أعني أنه يقبل بنقد إستطيقي ونقد أيديولوجي. ويدافع رانسوم عن حق المفكرين (أو الأخلاقيين أو المتدينين) بعزل الأفكار وبحثها كأفكار ما دامت تلك الأفكار جزءا من الشعر. «وهذا النوع من الشعر يمكن تجزئته. وإذا كان شعرا حقا فلن تلحق به التجزئة أي ضرر. ويستطيع الكانتيون [وهنا يبدو أن رانسوم يعلن عن انتمائه للفلسفة الكانتية] أن يعودوا بعد ذلك إلى الشعر ككل للنظر في ذلك العنصر الذي جعله شعرا». لقد فعلت نظرية الشعر الثنائية هذه، ببنيتها المنطقية ونسيجها العرضي اللذان يفتقران إلى التحديد، فعلتها. فترك رانسوم النقد منشغلا بموضوعين كلاهما خارج الفن: «الجمال الطبيعي» و«الأخلاق». ولذا فلا عجب إن سمعناه يتكلم في مقالة كتبها عن كليانث بركس عنوانها «لماذا لا يصاب النقاد بالجنون؟» عن «شعور الناقد بالضياع»[42].

أما آراء ألن تيت حول النقد فقد تغيرت كثيرا مع تطوره الفكري. وقد كان شديد التأثير في هجومه على البحث الأدبي الأكاديمي. وكانت محاضرته «الآنسة إملي والباحث الببليوغرافي» (1940) دفاعا حارا عن الضرورة الأخلاقية لإصدار الأحكام، وهجوما لاذعا على الطريقة الأكاديمية في تعليم الأدب. وكان تيت-مثله مثل رانسوم-قد دفعه استياؤه من العلم-أو بالأحرى احتقاره، بل كرهه له-إلى موقف مناهض للاتجاهات العقلانية أثر على نظريته النقدية أيضا. وهو يختلف عن رانسوم لا باللهجة فقط-فلهجته حادة تصل حد الفظاظة أحيانا، بينما تتصف لهجة رانسوم بالتهذيب، وأحيانا بالدعابة الماكرة-بل بالولاء الفلسفي أيضا. ورغم أن رانسوم قد كتب أول كتاب له الله بدون رعد دفاعا عن الاتجاهات الأصولية في الدين، ورغم أنه كان يؤمن بما آمن به رفاقه وتلامذته في ناشفيل من فلسفة لحركة الإصلاح الجنوبية إلا أن شعره ظل دنيويا، بل شعرا يتصف بالسعي وراء المتعة. فالشعر عنده احتفال بالعالم وبحب الشاعر للعالم الذي تشوهه مدنية الشمال الصناعية، ويشوهه العلم عن طريق القضاء على سحره وعلى خصوصيته الصلدة. أما تيت فقد كان حتى في مراحله المبكرة جدا، أكثر اهتماما بالنظرة التاريخية لاضمحلال حضارتنا من خلال العلم

والليبرالية التي اعتبرها بمثابة التفكيك للإنسان وعماده-أي الدين-وقد غدا الشعر عند تيت، خاصة بعد تحوله إلى الكاثوليكية، مثيلا للدين بصفته صورة إنسانية للكلمة، ومثيلا لتجسدها. وهكذا يصغر دور النقد أو يندمج الناقد بحامي الحقيقة المنزلة. لكن خطبة تيت المعنونة: «الأديب في العالم المعاصر» تتسم بلهجة الرهبانية النبوية، وفيها يرفض تيت مهمة التواصل بين الناس ويستعيض عنها بالمناجاة الحقيقية من خلال الحب الموكل للأدباء. أما الناقد فتتحصر مهمته في «المحافظة على سلامة اللغة وصفائها وواقعيتها ضد تشويهات وسائل الاتصال الجماهيرية»[43]. وبينما يعطي تيت للشاعر والأديب وظائف سامية باعتبارهما سيدي الخيال الرمزي ومعيدي خلق صورة الإنسان، فإنه يحشر النقد والنقاد في زاوية صغيرة من زوايا الكون الفكري. وينكر تيت، مثله مثل إليوت، أن تكون له نظرية متكاملة ويصف نفسه بأنه كاتب مقالات عابرة يجب ألا يتوقع الناس ثبات الأفكار عنده، لأنه يكتب من مجرد وجهة نظر يجب مع ذلك ألا توصف بالنسبية[44].

لقد أنكر تيت في مقالة متأخرة له عنوانها «هل النقد الأدبي ممكن؟» أننا سنعرف الجواب في أي يوم من الأيام، وبحث أولا قضية تعليم النقد في الجامعات، وأوكل التاريخ الأدبي وعلم الاجتماع إلى العلوم الاجتماعية وترك النقد في الجامعات ليؤدي مهمة واحدة هي الدراسة البلاغية للغة. وخلص إلى القول إن من المستحيل تدريس الطلبة كيف «يقومون» الأعمال الأدبية. مع أن ذلك «قد لا يقل سخفا عن محاولة تقويمها من قبل المدرس نفسه». لا بل إنه أعلن أن مهمة النقد الممكنة الأخرى، ألا وهي مهمة توصيل النظرات الثاقبة للآخرين، مهمة يستحيل تعليمها للآخرين، فالنظرات الثاقبة لا نملك أكثر من أن نعرضها»-هذه هي النتيجة الغريبة التي يتوصل إليها تيت رغم أننا لا نفهم لماذا لا ينجح «عرض» النظرات الثاقبة في توصيلها، أي في تعليمها للطلبة المناسبين. إن تيت يتجاهل في النصف الآخر من المقالة قضية التعليم في الجامعات الأمريكية، وهي القضية المنفصلة، ويجابه أهداف النقد الأدبي على المستوى المجرد. ويقول في معرض ذكره لقائمة مهلهلة غامضة من المشكلات أشياء سلبية في مجملها حول النقد. فالنقد أدق من الخلق «لأنه يتحدث دائما عن شيء

آخر». ولذا فهو طفيلي، «يجنح دائما نحو الزوال والاستبدال»-وهذا رأي لا يصح التمسك به إلا إذا حصرنا النقد بالمراجعات اليومية، وبالوسطاء ما بين المؤلف والجمهور، ولكنه رأي فاسد إذا ما فكرنا بالنظرية والبويطيقا والتاريخ. يعلم تيت بطبيعة الحال أن هناك نقدا أكثر منهجية ونقاء، «نقدا يميل أكثر فأكثر إلى أن يبدو كالبحث الفلسفي». ويميز تيت بين ثلاثة مناهج: المنهج الإستطيقي، وهذا علم يهمله تيت بخشونة لأنه «يصعب أن يأتي بشيء يقوله عن الأدب دون أن تبدو عليه صفة الحذلقة والادعاء». ثم الدراسة الأسلوبية، وهذه يسمح بها تيت في حدودها الضيقة، وأخيرا وضع العمل الأدبي في سياقه التاريخي، وهو أمر لا يشكل نقدا بمعناه الصحيح. لكن تيت يعترض في الفقرة المكتظة التالية من مقالته على النقد الفلسفي، أو النقد الذي يحتج فيه الناقد بالفلاسفة الذين لا يؤمن بهم. ولا يبين تيت لماذا لا يستطيع الناقد أن يؤمن بفيلسوف وأن يستشهد به. كل ما هنالك أنه يحذرنا بقوله:«إن من الأفضل للغة النقد ألا تحاول أن تكون أحادية المعنى». غير أن هناك نوعا من النقد يروق لتيت، مع أنه يعبر عن ذلك بسؤال متردد :«ما هي مهمة النقد الأدبي ؟ هل هي أن يشرح ويوضح بأقل قدر ممكن من التشويه ما تقدمه الرواية أو القصيدة أو المسرحية من معرفة بالحياة؟ من هو الناقد الذي فعل ذلك ؟» كنت أظن أن النقاد الأخلاقيين والاجتماعيين لم يفعلوا شيئا غير ذلك بقرون عديدة، لكن ربما قصد تيت شيئا مختلفا عما نفهمه عادة من تعبير المعرفة بالحياة. وها هو يسأل في آخر الأمر «عما إذا كان النقد الأدبي ممكنا بدون معيار للحقيقة المطلقة. وعما إذا كان معيار الحقيقة المطلقة سيجعل النقد الأدبي كما نعرفه أمرا غير ضروري». وإذا كان لنا أن نجيب على هذين السؤالين من معرفتنا بآراء تيت من خلال نصوص أخرى، فإن الجواب يجب أن يكون بالإيجاب. إذ لا ضرورة للنقد في ضوء صحة الوحي، لكن تيت يعود مباشرة إلى التأكيد على أن النقد «سيظل ضروريا أبدا، وسيظل مستحيلا أبدا ما دام يحتل مكانا وسطا بين الخيال والفلسفة»[45] . فليصمني من يشاء بأنني أبالغ في العقلانية: أنا أرى أن هذا النوع من البلاغة المجنحة استسلام للاعقلانية وهروب من القضية التي تشغلنا. لقد حطم المؤمن الناقد في تيت.

لقد بينت الاتجاه المعادي للنقد عند خمسة من الشعراء النقاد ببعض التفصيل من أجل إظهار أن اتحاد الناقد والشاعر هو في الأغلب اتحاد قلق. لا شك في أن الشاعر الناقد لن يتركنا بل سيتكاثر لأن الشاعر ما عاد بإمكانه أن يلعب دور النبي أو الساحر أو الفيلسوف أو الأخلاقي الشعبي، ولا حتى دور المسلي دون وعي كامل لذلك الدور. لكن اتحاد الشاعر والناقد لا يعود بالخير على النقد أو الشعر بالضرورة. ويبدو لي أن القول بأن ذلك الاتحاد يعيدنا إلى الإنسان الأصلي المتكامل، إلى إنسان عصر النهضة الكامل، وهم من الأوهام. فعصرنا مهووس بالخوف من الاستلاب الذي غالبا ما يعزى إلى التخصص، وهو أمر يستعمل عند ماركس (وليس عند هيغل) لانتقاد التوزيع الحديث للعمل. لكن الحل الماركسي الذي يقضي بإلغاء مهنة الفنان في العالم الطوباوي الذي تذوب فيه الفروق الطبقية، والذي «لا يوجد فيه»-حسب قول ماركس-«رسامون، بل رجال يرسمون إضافة إلى أعمالهم الأخرى»[46]، ما هو إلا حلم طوباوي متهافت، يقدم لنا أناسا مثل جرجل وآيزنهاور يمارسون هواياتهم يوم الأحد، بينما يثبت لنا تاريخ الرسم نجاح الرسام المحترف المتخصص من أمثال تشن، ورمبرانت، وفلاثكث وروبنز، وسيزان. وهذا ينطبق على الشعر أيضا: فالشاعر العظيم شخص يشغله شعره، بل يتلبسه تلبسا. ومن الخطأ تمجيد الأمور الأخرى التي تشغله عنه، أو الإقلال من شأن العقبات التي تعترضه. لقد ظهرت أمثلة باهرة من الشعراء النقاد في التاريخ-دانتي، وغوته، وكولرج-ولكنني لست واثقا من صحة وصفهم بأنهم أمثلة على نجاح الاتحاد بين الشاعر والناقد فيهم. فالأصح أن نقول إنهم استطاعوا بشكل ما أن يتقلبوا بين الشعر والنقد. وقد كتب دانتي اللغة المحكية الجميلة، ثم كتب بعد ذلك الكوميديا الإلهية، وكتب غوته فاوست، وكتب بين جزأي الكتاب بحثه عن «المحاكاة البسيطة، طريقتها وأسلوبها»، وكتب كولرج قصيدة «الشيخ الملاح»، وبعدها بسنوات سيرته الأدبية. ولم تمزقهم الصراعات الداخلية بين الغريزة والعقل، بل كانوا شعراء تارة ونقادا تارة أخرى. لقد عبر زماننا عن رد فعل عنيف ضد الفن الخالص وضد البحث الخالص وضد النقد الخالص الذي ظهر في أوائل القرن العشرين. نحن لا نريد أن نكون متخصصين. نريد أن نكون بشرا مكتملين، نريد أن نوفق بين الوعي واللاوعي، بين حياة الحواس

وحياة العقل. نريد أن يكون عندنا شعراء نقاد. لنا أن نرجو ظهورهم، ولكن سأتخذ دور المدافع عن الشيطان وأقول إنني لا أوصي بإضفاء صفة القداسة إلا في حالات نادرة جدا، حالات تشتمل على قديسين حقيقيين تمكنوا من تحقيق معجزة التوفيق بين النقد والشعر في أنفسهم.

# هوامش الفصل الثالث عشر

(1) الكتيب، رقم 2 (1920). Chapbok.

(2) أنظر الفصل الخامس الخاص ببيتر في كتابي تاريخ النقد الحديث (4 أجزاء، نيوهيفن، 1965)، 382/4. History of Modern Criticism

(3) «الناقد الكامل» «The Perfect Critic» الغاية المقدسة The Sacred Wood (لندن، 1920)، ص14.

(4) ن. م.، ص9-10.

(5) «موسيقا الشعر» «The Music of Poetry» في الشعر والشعراء On Poetry and Poets (لندن، 1957)، ص26.

(6) انتقاد الناقد To Criticize the Critic (لندن، 1965)، ص14, 19.

(7) أنظر في الشعر والشعراء On Poetry and Poets ص138 وما بعدها.

(8) يد الصباغ ومقالات أخرى (نيويورك، 1962)، ص5, 9- 10, 33, 52. W.H.Auden, TheDyre's Hand and Other Essays

(9) نوايا Intentions (نيويورك، 1894)، ص200-202.

(10) الحياة الأدبية La Vie Litteraire (باريس، 1888)، ج1، المقدمة.

(11) تشريح النقد Anatmy of Criticism (برنستن، 1956)، ص354.

(12) ن. م.، ص124.

(13) أساطير الهوية: دراسات في الأساطير الشعرية (نيويورك، 1963)، ص35. Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology

(14) هارولد بلوم (محرر): نقد جون رسكن الأدبي (غاردن ستي، نيويورك، 1965)، ص16 من المقدمة. Harold Bloom, ed. The Literary Criticism of John Ruskin

(15) «وظيفة النقد» «The Function of Criticism» في مقالات مختارة(لندن، 1932)، ص.30

(16) الشعر La Poesia (ط 4، باري، 1946)، ص13- 14.

(17) هناك بحث مفصل للموضوع في كتاب إليزابيث شنايدر: كولرج والأفيون وقصيدة كبلاخان Elizabeth Schneider, Coleridge Opium, and Kubla Khan (شيكاغو، 1953)، خاصة 22 وما بعدها.

(18) أنظر التعليق في كتابي تاريخ النقد الحديث، 3/159 وما بعدها،-His tory of Modern Criticism، ورأي بودلير الذي اقتبسته ص323.

(19) انتقاد الناقد To Criticize the Critic (لندن، 1965)، ص41.

(20) الخلق L'Invention (باريس، 1938)، ص150. هناك ترجمة مختلفة في الإستطيقا Aesthetics، ترجمة رالف مانهايم (نيويورك، 1964)، ص 69.

(21) يد الصباغ، ص33. The Dyre's Hand

(22) متنوعات (باريس، 1945)، كذلك فن الشعر، ترجمة دنس فوليوت (نيويورك، 1956)، ص 60.,

Variete, also in The Art of Poetry trans. Denis Folliot

(23) «صلاة من أجل الشيخوخة»، « A Prayer for Old Age» في طبعة القراءات المتباينة لقصائد وليم بتلر ييتس، Variorum Edition of the Poems of W.B. Yeats,ed.P. Allt and R.K. alspach تحقيق ب أولت و ر. ك. أولسباخ (نيويورك، 1957)، ص 553.

(24) آرثر كسلر، فعل الخلق Arthur Koestler, The Act of Creation (لندن، 1964).

(25) أنظر المجموعة الطريفة بعنوان أشعار عن الشعر: إكليل المرآة، Poems. on Poetry: The Mirror's Garland, ed. Robert Wallace and J G. Taaffe تحرير روبرت والس وجيمس ج. تاف (نيويورك، 1965).

(26) دفاعا عن الجهل Karl Shapiro, In Defense of Ignerance (نيويورك، 1965)، ص6, 18, 31-32.

(27) الشعر والعصر Randall Jarrell, Poetry and the Age(نيويورك، 1955)، ص81, 84, 65, 66, 67.

(28) تحقيق فريدريك فون هايك (شيكاغو، 1942)، ص21. John Stuart Mill The Spirit of The age,ed. Frederick von Hayek

(29) في الشعر والشعراء On Poetry and Poets ص103, 122, 113, 114, 117.

(30) «وظيفة النقد» «The Function of Criticism» مقالات مختارة، ص 25. Selected Essays

(31) عجلة النار The Wheel of Fire (لندن، 1930)، ص19 من المقدمة.

(32) «الناقد الكامل» «The Perfect Critic» الغابة المقدسة، ص10. The Sacred Wood .

(33) «إلى لانسلت أندروز» For Lancelot Andrewes (لندن، 1928)، ص 120.

(34) «موسيقا الشعر»، «The Music of Poetry» في الشعر والشعراء، ص 30. On Poetry and Poets

(35) ت. س. إليوت: ندوة،. T.S.Eliot: A Symposium, ed. R March and Tambimutti تحرير ر. مارج وتامبيموتي (لندن، 1948)، ص86.

(36) «حدود النقد»، « The Frontiers of Criticism» في الشعر والشعراء، ص 113. On Poetry and Poets

(37) أنظر «نقد ت. س. إليوت» «The Criticism of T.S. Eliot» مجلة سيواني 64(1956) Sewanee Review، ص398-443.

(38) بحثا عن آلهة غريبة After Strng Gods (نيويورك، 1934)، ص 67.

(39) جسد العالم The World's Body (نيويورك، 1938)، ص 198.

(40) النقد الجديد The New Criticism (نورفك، كنتكت، 1941)، ص301, 303.

(41) قصائد ومقالات Poems and Essays (نيويورك، 1955)، ص100.

(42) ن. م.، ص185, 147.

(43) الأديب في العالم الحديث: مقالات مختارة: 1928- 1955 Allen Tate, The Man of Letters in The Modern World: Selected 1955-1928: Essays (نيويورك، 1955)، ص20.

(44) ن. م.، المقدمة، ص 6-7.

(45) ن. م.، ص 162-174.

(46) كارل ماركس وفريدرخ إنجلز: في الفن والأدب، تحقيق مايكل لبشتس (برلين، 1948)، ص90.

Karl Marx and Friedrich Engles Uber Kunst und Literatur, ed. Michael Lipschitz

14

# الدراسة الأسلوبية والبويطيقيا والنقد الأدبي (*)

أثارت مسألة الدراسة الأسلوبية ومكانها بين أنواع الدراسة الأخرى ومداها وحدودها الدقيقة قدرا كبيرا من النقاش. أما أنا فاعتقد أن البحث فيما إذا كانت الدراسة الأسلوبية تشكل علما مستقلا أم لا، وهو الرأي الذي يصر عليه هلموت هاتسفلد مثلا، هو نوع من الحرب الكلامية. فالاستقلال لا يمكن أن يكون تاما في هذه الأمور لأن من الواضح أن الدراسة الأسلوبية تتناول اللغة، ولذا فلا بد من أن تعتمد على اللغويات، وإذا افترضنا أنها تشمل دراسة الأسلوب في الأعمال الأدبية، فلا بد من أنها تتصل بفن الشعر، أو بنظرية الأدب، وهي التسمية التي أفضلها لأنها تسمية تتفادى إمكانية حصر الدراسة بالمنظوم من الكلام، كما هي الحال غالبا في اللغة الإنكليزية، كما تتفادى أي إشارة إلى ما قد يعنيه فن الشعر من قيود وقوانين. ولا حاجة هناك للتدليل على الصلة الوثيقة بين الدراسة الأسلوبية واللغويات، فمن الواضح أن دارس الأسلوب لا يمكنه التقدم في حقله ما لم يلم بالنحو بكل فروعه-بالصوتيات وعلم الأصوات

الدالة، بالصرف والتركيب وعلم المعاجم وعلم المعاني.

يمكننا، تسهيلا لما نحن بصدده، أن نقسم الدراسة الأسلوبية إلى حقلين منفصلين إلى حد ما: دراسة الأسلوب في كل المنطوقات اللغوية، ودراسة الأسلوب في الأعمال الأدبية الإبداعية. ويمثل النوع الأول تشارلز بالي وأتباعه، وهو يهدف إلى وصف كل الوسائل المستخدمة لتحقيق غاية تعبيرية معينة، أو لتحقيق ما تتوخاه من درجات التأكيد والصراحة. وهذا النوع من الدراسة يستمد أدلته من كل الأفعال اللغوية، الشفوية منها أو التحريرية. ويقتبس بالي نفسه أمثلة من الأساليب الفنية، ولا يحصر نفسه بالاستعمالات الجماعية. ويعود هذا النوع من الدراسة إلى العصور القديمة-إلى أرسطو والبلاغيين الإغريق وكونتليان-ضمن حدود لغة واحدة وبهدف التوصل إلى تعريف الأسلوب الجيد وتشجيع استعماله أو فرضه. وهذا الأسلوب عادة ما يكون أسلوبا إنشائيا وسطا يهدف إلى تحقيق الدقة والوضوح، أو أسلوبا خطابيا يهدف إلى الإقناع والتأثير العاطفي. لكن جرت مؤخرا محاولات لمقارنة الأساليب في اللغات المختلفة وللتوصل إلى شيء يشبه الدراسات الأسلوبية المقارنة، خاصة في اللغات الفرنسية والإنكليزية والألمانية. وقد مارس باحثون جادون من أمثال إدوارد فكسلر، وكارل فسلر، وماكس دويجباين، وحتى ليو شبتزر نوعا من المقارنات التي كثيرا ما كانت عشوائية تعسفية، وتوصلوا إلى نتائج لا تقوم إلا على النزر اليسير من الأدلة. فهذا ليو شبتزر يعتبر ما يدعوه «بتراكيب الأمر الواقع في اللغة الإسبانية» تعبيرا لغويا من الطوباوية الإسبانية، عن الإرادة الإسبانية التي تنظر إلى البعيد مع أنه يقتبس هو نفسه تركيبا مشابها يستعمل في اللغة الألمانية[1]. أما بنجامن لي هورف الذي قارن اللغة الإنكليزية بلغات هنود أمريكا، وبين أن «بنية لغة من اللغات تؤثر على طريقة فهم صاحبها للواقع»[2] فقد ترك أثرا أعمق على اللغويين المعاصرين. ولكنني لا أظن أننا نستطيع هنا أن نتحدث عن الدراسة الأسلوبية بأي معنى مقبول من معاني الاصطلاح عندما ننظر في القضايا التي أثارها هورف، أو تلك التي أثارها إرنست كاسرر في كتاب فلسفة الأشكال الرمزية، منطلقا من خلفية فلسفية مختلفة. فهذه التأملات تفضي إلى دراسة الطرق التي نفهم بها العالم ونصنفه، أي إلى نظرية في المعرفة. إلى الإبستيمولوجيا، أو إلى الفلسفة المقارنة، أو إلى تصور للعالم

يستخدم أدلة لغوية.

أخيرا، جرت محاولات لصياغة دراسات أسلوبية عامة: لدراسة الوسائل التي يفترض أنها تدخل في كل المقولات اللغوية بغض النظر عن اللغة المستخدمة. ولكنني لست مقتنعا بأن كتاب هربرت زيدلر Seidler الدراسة الأسلوبية الألمانية (1953) يمثل بداية طيبة للموضوع. فهو يحصر الأسلوب في التعبير عن العاطفة، عن «المزاج» الألماني الشهير Gemut، ويستمد أمثلته من اللغة الألمانية ويبتعد عن كل ما عداها تقريبا، ونادرا ما يميز بوضوح بين الأسلوب في أي وظيفة لغوية وبين الأسلوب في الاستعمالات الأدبية. غير أن التوصل إلى دراسات أسلوبية عامة يبدو أمرا لا غبار عليه مهما رافقه من صعوبات.

لكنني أرى أن الدراسة الأسلوبية بهذه المعاني-أي بوصفها دراسة للغة واحدة، أو كدراسة مقارنة، أو كدراسة عامة-هي جزء من اللغويات. ولست أرى ما يدعو إلى الاعتراض على ذلك إذا فهمنا اللغويات بهذا المعنى الواسع. ولم تدع الدراسة الأسلوبية، بالمعاني التي ذكرناها، الاستقلال إلا لأن بعض مدارس اللغويات تهمل مثل هذه المشكلات إهمالا طوعيا. وأنا أذكر أن لنرد بلومفيلد قال لي بصراحة إنه لا يهتم بالدراسة الأسلوبية، أو دراسة اللغة الشعرية، كما ظهر من أصحاب النظريات من عدوا دراسة الأسلوب أمرا ينتمي إلى المستقبل البعيد جدا[3]. ولكن الفراغ لا بد من أن يملأ. وسواء أدعونا دراسة الأسلوب في اللغة فرعا خاصا من فروع اللغويات أو علما قائما بذاته، فإنها ستجتذب كل من يفكر في اللغة واستعمالاتها.

لكن المشكلة تختلف بمجرد أن نركز همنا على دراسة الأسلوب الأدبي، أي على الأسلوب في الأدب الإبداعي، ذي الوظيفة الإستطيقية، خاصة في الشعر، إذ تثور عندئذ مسألة طبيعة الأدب، وطبيعة التأثير الإستطيقي والاستجابة الإستطيقية. ويتعين على دراسة الأسلوب عندئذ أن تعالج قضية فن الشعر ونظرية الأدب. ولست بحاجة هنا إلى أن أبحث كل المناهج التي قد يتبعها تحليل أسلوبي كهذا. لكن لا بأس من ذكر بعض التقسيمات والاختيارات الواضحة. فهناك بادئ ذي بدء تحليل العمل الفني المفرد. وقد يمضي ذلك التحليل بشكل منظم إلى تفصيل القول في نحو ذلك العمل-أي إلى الوصف المفصل-لنواحيه التي تؤدي معا إلى تحقيق الأهداف الإستطيقية

فيه. أو إلى ملاحظة المزايا التي يتصف بها العمل، كل على حدة، والتي يمكن مقارنتها مع مزايا اللغة غير الإستطيقية، أو التي يمكن تقصيها إلى ذهن الكاتب لتفسير ظهورها في أعماله تفسيرا يتتبع أصولها.

وقد نشير في هذا المجال إلى كتاب ككتاب الدون كيخوته كعمل فني لغوي (1927) لهلموت هاتسفلد كمثال على التحليل المنظم لعمل مفرد. وقد نشير إلى العديد من الكتاب الذين تحدثوا مؤخرا عن مجافاة النصوص الشعرية لقواعد اللغة، أو عن ميلها إلى استخدام نحو مضاد، مع أنني اتفق مع إدوارد ستانكيفج Stabkiewicz حين يقول إنه «ليس هناك ما يدعو اللغة الشعرية لأن تنتهك أيا من قواعد اللغة لتبقى كما هي، أي لتظل نوعا من التعبير اللغوي الذي يتصف بقدر كبير من التنظيم والترتيب»[(4)]. ولا يمكنني في هذا السياق أن أفعل أكثر من الإشارة إلى كتابات شبتزر المبكرة التي تحاول إرجاع المزايا الأسلوبية إلى ما يفترضه من اتجاهات ذهنية لدى الكتاب الذين يدرسهم-مستعينا أحيانا بافتراضات سيكولوجية، كما يفعل مثلا حين يبحث في تردد كلمات مثل «الدم» و«الجراح» في كتابات هنري باربوس، أو بأفكار فلسفية يجدها مضمنة في أعمال كتابه، كما يفعل حين يقول إن تكرار تعبير «لأن» في كتابات شارل-لوي فليب يدل على الاستسلام للقدر عنده[(5)].

لكن تحليل العمل الفني الفرد سرعان ما يتسع ليشمل أعمال الكاتب كلها لأن الخصائص التي نلاحظها في عمل من أعماله تنتشر في بقية أعماله في معظم الأحيان. ومن الممكن التعرف على أسلوب كاتب مثل توماس كارلايل، أو هنري جيمس ووصفه بسهولة. ويعتبر كتاب فرانتس دورنسيف (أسلوب بندار 1921)، وكتاب وليم ك. ومست (أسلوب ساميول جونسون النثري 1941)، وكتاب فكتور فينوغرادوف (أسلوب بوشكين 1941) أمثلة رفيعة المستوى على الوصف المنظم لأسلوب كاتب بعينه. لكننا نستطيع المضي إلى ما بعد أعمال الكاتب الفرد لندرس مجموعة كاملة من الأعمال تنتمي إما لنوع من الأنواع الأدبية وإما لفترة تاريخية محددة، بلغة وطنية واحدة، أو بلغات تنتمي لبلاد مختلفة، وما أكثر العلاقات الممكنة في هذا المجال. لقد درس إرخ آورباخ في كتاب المحاكاة (1946) أساليب قطع اختارها من الأدب الغربي بدءا بهوميروس وانتهاء ببروست من أجل أن يستعملها

كنقاط انطلاق تمكنه من التعليق على التاريخ الفكري الاجتماعي، وعلى المفاهيم المتغيرة عن الواقع والوضع الإنساني. وقد جمع كتاب ستيفن ألمان عن الأسلوب في الرواية الفرنسية (1957) بين مختارات من الرواية بحسب تسلسلها التاريخي وبين التأملات النظرية. وتقصت الآنسة جوزفين مايلز في كتاباتها الكثيرة تطور بعض الوسائل الفنية على مر تاريخ الشعر الإنكليزي[6]. واستهدف مورس و. كرول في مقالته «أسلوب الباروك في النثر الإنكليزي» (1929) أن يستخلص مميزات أسلوب إحدى فترات الأدب الإنكليزي، بينما تتبع بحثاه الآخران «النثر الأتيكي في القرن التاسع عشر» و«النثر الأتيكي: لبسيس ومونتاني وبيكون» أسلوبا معينا في ثلاث لغات [7]. وتبدو هذه جميعا مواضيع ومناهج مشروعة نجحت في أداء ما استهدفت أداءه، ألا وهو وصف المميزات الخاصة بعمل من الأعمال، أو بالأعمال الكاملة لمؤلف من المؤلفين، أو بمجموعات من الأعمال، أو الأنواع الأدبية، أو الأنماط عن طريق تحليل أسلوبها اللغوي. ولست أرى وجه الصواب في اعتراض لويس ت. ملك Milic على محاولة قام بها جيمس ر. سذرلند لتعريف نثر فترة عودة الملكية[8]. ربما كانت بعض التفاصيل في تحليل سذرلند خاطئة، ولكن ما رمى إليه أمر مقبول، بل مرغوب فيه، مثلما هي الحال بالنسبة للمحاولة التي جرت لتحديد صفات أسلوب الشعر الألماني القديم والتي قام بها ريشارد هاينزل منذ عام 1875، R.Heinzel أو لدراسة الانطباعية الألمانية التي أبدعت بها لويزة ثون Thon أيما إبداع [9].

لقد قيل باستمرار إن هذا النوع من الدراسة الأسلوبية يلغي الحاجة إلى النظرية الأدبية والبويطيقا، لان الدراسة الأسلوبية هي البويطيقا، لأن الدراسة الأدبية، إذا اعتبرنا الدراسة الأسلوبية جزءا من اللغويات، هي جزء من اللغويات. وقد عبر رومان ياكبسن عن هذه الدعوى بقوة حين قال: «بما أن اللغويات هي العلم الشامل للبنية اللغوية، فإن البويطيقا تعتبر جزءا لا يتجزأ من اللغويات»[10]. وقال داماسو ألونسو، منطلقا من مسلمات مختلفة تماما في كتابه فن الشعر الأسباني «إن الدراسة الأسلوبية هي كل ما هنالك من علم أدبي»[11]. لكنني أرى أن هذا الرأي خاطئ. أنا آخر من ينكر أهمية اللغويات الهائلة في دراسة الأدب-في دراسة الأنماط الصوتية التي يستحيل إجراؤها دون استعمال مفهوم الصوت الدال، وفي دراسة

الإيقاع والأوزان، وفي دراسة المفردات والتراكيب النحوية، ولربما حتى في دراسة البنى اللغوية التي تتجاوز حدود الجملة، مثلما حاول ساميول ر. لفن أن يثبت في كتاب البنى اللغوية في الشعر (1962). غير أنني لا أفهم كيف تستطيع مناهج اللغويات أن تتعامل مع الكثير من المميزات في العمل الأدبي الذي لا يعتمد على صيغ كلامية محددة.

أنا أسلم منذ البداية بأن كل تفكيرنا، وهذا يشمل تفكيرنا حول الأدب من دون شك، يتم بواسطة اللغة وأن العمل الأدبي لا يدرك إلا من خلال لغته. وقد وجدت ما قام به رومان إنغاردن من تحليل ظواهري في العمل الأدبي (1931) مفيدا جدا حول هذه النقطة. إذ أن مفهومه الخاص بالتنظيم الطبقي للعمل الفني يرينا أن ذلك العمل يحتوي على طبقة صوتية أساسية تنشأ منها وحدات معنى تعكس لنا بدورها عالما من الأشياء (لا تتطابق بالطبع مع الأشياء التي نجدها في العالم الحقيقي)، وهذه لها مكانتها الخاصة بها ويمكن وصفها وصفا مستقلا عن الطبقة اللغوية التي نتعرف عليها من خلالها. ويزودنا تاريخ الأدب العام بأدلة كثيرة على صحة هذا الرأي. فالموتيفات والثيمات والصور والرموز والحبكات والخطط التأليفية والأنماط التي نجدها في الأنواع الأدبية، وأنماط الشخصيات والأبطال، والصفات التي تتصف بها الأعمال الأدبية، كالمأساوية والكوميدية، وتلك التي تتناول المواضيع الجليلة والمضحكة: هذه كلها أمور يمكن بحثها، وقد بحثت فعلا بحثا مفيدا دون الالتفات إلى الصياغات اللغوية إلا في أقل الحدود. وتكفي حقيقة أن كبار الشعراء والكتاب-هوميروس، فرجيل، دانتي، شكسبير، غوته، تولستوي، دستويفسكي-كان لهم تأثير هائل من خلال ترجمات غالبا ما كانت ضعيفة مهلهلة لا تكاد تعطي أي فكرة عن خصائص أساليبهم لإثبات الاستقلال النسبي للأدب عن اللغة. واستنكار البحث، الذي هو عماد الدراسة الأدبية، بحجة أنه لا يهتم، أو يكاد لا يهتم بالنسيج اللغوي للعمل الأدبي، معناه استنكار الغالبية العظمى من الدراسات الأدبية الجادة. وليس صحيحا أن هذا الاستنكار لا يلغي إلا التقويمات الانطباعية والآراء المبتسرة والأذواق الفردية. وفي ظني أن كل ذلك يدل دلالة كافية على ضرورة وجود دراسات في البويطيقا على المستوى العالمي. لكن قد ندعم هذا الزعم أيضا بقولنا إن بعض القضايا التي تثيرها البويطيقا هي

أيضا قضايا في الإستطيقا العامة (وليس الأدب وحسب)، وهي لهذا لا تقع تحت طائلة الدراسات اللغوية والأسلوبية. وقد أشير إلى التمثيل الإيمائي الذي قد يكون جزءا من فن المسرحية، أو إلى الحبكة، أو الثيمات، أو الموتيفات وإلى الصور المستخدمة في الأفلام الصامتة، والتي غالبا ما تكون مفهومة ومؤثرة استطيقيا دون الرجوع إلى ما يرافقها من شروح مكتوبة. وقد يعتمد الفيلم على حبكات وثيمات وموتيفات وصور نشأت أصلا في الأدب. ونحن نعلم بالمشكلات والقضايا التي تنشأ من تحويل الروايات والمسرحيات إلى أفلام، ولكن تحويلها يثبت أن الوسائل والفنون الأدبية يمكن نقلها إلى واسطة تعبيرية غير لغوية. ولقد يقال بطبيعة الحال إنه لا التمثيل الإيمائي، ولا الأفلام السينمائية ينتميان إلى الأدب. ولكن تداخل الوسائل والطرق الفنية ما بين الفنون المختلفة يؤيد ما نذهب إليه من أن العمل الفني ليس مجرد عمل فني قوامه الكلمات أو اللغة، إذا ما شئنا استخدام عنوان المرجع المعروف الذي كتبه فلفغانغ كايزر.

إن من الممكن أن يكتب المرء تاريخا للأشكال الروائية، كما فعل كل من روبرت شولز وروبرت كلغ في طبيعبة الرواية (1966)، وهو كتاب لا تكاد تجد فيه أثرا للغة القصة. ومن الممكن أن يكتب تاريخا لثيمات أو لأساطير مثل أسطورة برومثيوس، كما فعل ريمون تروسون في دراسة له تثير الإعجاب[12]. ومن الممكن أن يتتبع المرء صورة الجنة الأرضية من خلال الآداب المختلفة، كما فعل أ. بارتلت جاماتي مؤخرا[13]. ومن الممكن أن يناقش المرء طبيعة المأساة أو الكوميديا دون النظر في أسلوب سوفوكليس أو شكسبير أو أرستوفانس أو موليير. هذه حقائق ينكرها بعض مروجي الدراسة الأسلوبية التي لا يعترض عليها أحد. غير أن دعوتهم إدراج هذه الأنواع من الدراسة ضمن الدراسة السيكولوجية، أو تلك التي تتناول تاريخ الثقافة تبدو لي شديدة التطبيق. لا شك في أن بعض القضايا التي تثيرها تلك الدراسات تتداخل مع ما يجاورها من دراسات. إذ لا يستطيع المرء أن يبحث في طبيعة المأساة دون الإشارة إلى الدين والطقوس، ولا يستطيع أن يفصل تاريخ الأشكال القصصية عن قضايا مثل مكانة الراوي، أو طبيعة الجمهور المخاطب في لحظة من لحظات التاريخ. ولقد كنت دعوت باستمرار إلى التركيز بشدة على دراسة العمل الفني نفسه، وقد أكون ربما بالغت في

التفريق بين الطرق الداخلية والخارجية في تناول الأدب. لكنني لا أزال عند رأيي، وهو أن هناك الكثير من القضايا الأدبية حقا مما لا يصله تحليل الأسلوب كلغة. وتشكل هذه الأمور قدرا هائلا من المعرفة التي يمكن أن ندعوها البويطيقا أو النظرية الأدبية. ولا بد من التأكيد على أن البويطيقا هذه، وهي علم يتجاوز حدود اللغة الواحدة لأنه عالمي المجال، هي علم تجريبي يهتم بمتعدد تاريخي لا يؤدي إلى نظام فكري بالمعنى الذي يمكن أن تؤدي به الدراسة اللغوية إلى تشييد نظام فكري. ولقد كانت محاولة نورثرب فراي لإقامة مثل ذلك النظام في تشريح النقد (1957) مقضيا عليها بالفشل منذ البداية مهما بلغ من تشابك خطوط أنماطه ورموزه وأنواعه الأدبية وأساطيره ومن حذقه في ربطها معا. ولقد أصاب هيوغو فريدرخ عندما قال في معرض رفضه مطامح مشابهة داعبت خيال البنيوية الفرنسية الجديده. «إن أي نظام يقصد منه تفسير كل الظواهر الأدبية باعتبارها علاقات وروابط داخلية محدودة لا يمكن أن يوجد»(14).

أنا أعلم أن اصطلاح الأسلوب قد استخدم بمعنى يتجاوز مفهوم الأسلوب كلغة، خاصة في الحركة التي تدعي البحث الأسلوبي Stilforschung وأن هذا الاستخدام قد أثر على ما حصل في إيطاليا وإسبانيا من تطورات تأثيرا كبيرا. فقد قال المرحوم ألرخ ليو إن كل ما يصنع الكيف (لا ال«لماذا») في العمل الفني هو الأسلوب-ولا ينحصر ذلك في التعبير اللغوي، بل يشمل البنية ككل والشخصيات والمواقف وحتى الحبكة والأحداث. (15) أي أن الأسلوب هو الشكل أو أنه العمل ذاته. وهذا هو رأي بندتو كروتشه في الأساس رغم أن كروتشه الذي ينطلق في تفكيره من منطلق أحادي جامد ينتهي إلى القول إن الأسلوب مرادف للشكل أو التعبير، ولذا فهو اصطلاح زائد عن اللزوم. (16) عاد اصطلاح الأسلوب، حسب هذا المفهوم للدراسة الأسلوبية، إلى الدراسة الأدبية، بعد أن كان قد تحول من معناه الأصلي (المستمد من آلة الكتابة Stylus، واستعمل في مجالي فن العمارة والنحت، ويبدو أن فنكلمان في كتاب تاريخ الفن في العصور القديمة (1764) كان أول من وصف المراحل المختلفة من مراحل أسلوب الفن اليوناني، وقد ترسخت مصطلحات مثل القوطية، وعصر النهضة، والباروك، والروكوكو في تاريخ الفن، ثم انتقلت منه إلى الأدب. وقد بينت ذلك بالتفصيل في بحثي الخاص

بتاريخ اصطلاح الباروك،(17) ويمكن عمل الشيء نفسه مع بقية المصطلحات المشتقة على غرار مصطلحات التاريخ الفني، ولقد كان تأثير كتاب هاينرخ فلفلن أسس تاريخ الفن (1915) على الدراسات الأدبية قويا بشكل خاص في ألمانيا، ولكن يكفينا أن نشير إلى كتب مثل كتاب ولي سايفر أربع مراحل في تطور أسلوب عصر النهضة (1955)، وكتابه من الروكوكو إلى التكعيبية (1960)، أو كتاب روي دانيل ملتون بين التأنق والباروك (1963) لنرى أن هذا المعنى لا يزال شائعا وناجحا جدا لأنه يستند إلى إحساسنا بوحدة الفنون أو بوحدة روح العصر، وبتطور الفنون الذي يروق لنا أن نراه وكأنه تطور واحد مهما بلغ من بعد التشابهات والتوازيات التي نجدها ما بين الفنون عن الإقناع لدى إنعام النظر فيها. والمفهوم اللغوي للأسلوب هنا لا يجد له مكانا، ولست أنوي هنا أن أناقش القضايا التي يثيرها مثل هذا الاستخدام للكلمة لأنني حاولت انتقاده من قبل، ربما بقدر مبالغ فيه من الصرامة. (18)

لقد افترضت في كل ما بينته من الفروق بين أنواع الدراسة المختلفة أن البويطيقا والدراسة الأسلوبية نوعان وصفيان من الدراسة يهدفان إلى الملاحظة والتصنيف وتحديد المميزات التي نجدها إما في الأسلوب اللغوي وإما في الوسائل اللغوية المستخدمة في الأدب، ولا شك في أن ذلك هو ما يطمح إليه عصرنا العلمي: فالموضوعية، وتفادى الأحكام التقويمية، والامتناع عن النقد هي المنهج السائد. ولقد أكد لنا سول سابورتا أن «اصطلاحات القيمة والغرض الأستطيقي إلخ» لا تنتمي إلى مصطلحات العالم اللغوي.(19) ويكفي للتدليل على ذلك شيوع المناهج الكمية في دراسة الأسلوب، سواء أكانت هذه المناهج تعتمد على الإحصاء، أو على الحاسب الآلي [الكمبيوتر]. وأنا شخصيا لست من أعداء هذه المناهج، ولكنني أشك في كفايتها بالنسبة لبعض المشكلات، وأرفض اعتبارها الدواء لكل داء. فالعلاقات الكمية تثبت وجود وظائف تعتمد على بعضها البعض، لا بد من أن نجدها في كلية العمل الفني، لكنها لا تحدد معناه الرئيس وأهميته التاريخية والاجتماعية والإنسانية بشكل عام. لكن هناك من الباحثين من قد يظن أنهم يكرهون الطريقة الكمية في البحث يرفضون أخذ الأحكام التقويمية بنظر الاعتبار. فقد قال نورثرب فراي مثلا في المقدمة الجدلية لكتابه تشريح النقد (1957) ذي الأثر البعيد «إن دراسة الأدب لا يمكن أن تقوم على الأحكام التقويمية»،

«وأن النقد يجب أن يمضي قدما نحو سعة في الأفق لا تفرق بين الغث والسمين». [20] وأشار ألرخ ليو، الذي تختلف خلفيته عن خلفية نورثرب فراي تماما، بما يشبه الرعب إلى خطر زحف التقويم إلى منهجه في الدراسة الأسلوبية. [21] ومن السهل استكثار الأمثلة من هذا النوع. أما أنا فأرى أن فكرة إفراغ الدراسة الأدبية من أي مستوى كان من النقد بمعنى التقويم والحكم مقضي عليها بالفشل. فمجرد اختيارنا لبعض النصوص من بين ملايين النصوص الأخرى للدراسة هو حكم نقدي، رغم أن هذا الحكم قد يكون موروثا وقبل دون تمحيص. إذ أن الاختيار تم بناء على أحكام تقويمية سابقة قام بها القراء والنقاد، بل والأساتذة. ولا يمكن أن تتم دراسة أي عمل فني دون اختيار الخصائص التي نود بحثها وزاوية النظر التي سوف نعالجه من خلالها. أي أننا نوازن ونمحص ونقارن ونختار في كل خطوة نخطوها. كذلك لا يمكننا أن نتفادى تفضيل بعض الكتاب على بعضهم الآخر. أنا أفهم الاستياء من المفاضلات القائمة على معيار واحد وأتعاطف مع السخرية التي صبها كل من ت. س. إليوت ونورثرب فراي (الذي استعار كناية إليوت) على سوق الأسهم الأدبية: «لقد عاد ذلك المستثمر الثري ت. س. إليوت إلى شراء أسهم ملتون بعد أن تخلص منها في السوق، أسهم دن وصلت أعلى سعر لها ولعلها مقبلة على الانخفاض، ولربما تحسنت أسهم تنسن قليلا، أما أسهم شلي فلا تزال ضعيفة». [22] نعم، قد تصدمنا فجاجة بعفر الأحكام حول كتاب الطبقة الأولى وكتاب الطبقة الثانية، حول من هو جيد ومن هو أجود ومن هو الأجود. لكن الظن بأن بوسعنا إدارة الظهر لمشكلة الكتب المعتمدة في الأدب ضرب من الوهم. وهذه المشكلة بحثها في تطورها التاريخي إرنست روبرت كورتسيوس في الآداب الأوروبية الرئيسة. [23] وقد قلت أنا نفسي في معرض محاولتي دحض النسبية التاريخية التي نادى بها باحث ممتاز مثل إرخ آورباخ «إن هناك اتفاقا واسعا على ما هي عيون الأدب، على الكتب الأدبية المعتمدة الرئيسة». [24] فهناك فرق لا يمكن نكرانه بين الفن العظيم والفن السقيم: بين «قصيدة حول مزهرية إغريقية» وقصيدة تنشرها جريدة محلية، بين أنا كارينا لتولستوي وبين قصة تنشرها مجلة قصص رومانسية حقيقية. أما النسبيون فينأون بأنفسهم عن قضية الشعر السقيم. ولقد اضطر

نورثرب فراي للاعتراف أن «ملتون أغنى وأجدى للدراسة من شاعر مثل بلاكستون». وكثيرا ما أدلى فراي بأحكام تقويمية. فهو يقول في كتابه المذكور إن مسرحية الطيور لأرستوفانس «أعظم مسرحياته»، ويدعو كتاب روبرت بيرتن تشريح المالينحوليا «أعظم أهجية مبنيه [*2] باللغة الإنكليزية كتبت قبل سويفت». [25]

إن علينا أن نواجه مشكلة النقد كتقويم لأن علينا أن ندرك أن العمل الفني ليس مجرد تجميع لحقائق أو خصائص محايدة بل هو بطبيعته شيء مشحون بالقيم. وهذه القيم لا يقتصر عملها على أن تصبح جزءا من بنية، حسبما تقول ظواهرية رومان إنغاردن الهوسرلية. فمجرد إدراكي أن بنية ما هي عمل فني تتضمن حكما تقويميا. والوصف الأدبي والتقويم أمران لا ينفصلان، إذ لا ينمو التقويم من الوصف فحسب، بل هو مفترض ومضمن في عملية الإدراك نفسها. وقد قبل مؤخرا ي. د. هيرش الابن في بحثه «التقويم الأدبي كمعرفة» رأي في القيمة والمعرفة مع أنه كان قد خالفني من قبل حول نظرية التفسير وبين مدى اتفاق هذا الرأي مع رأي كانت. والأحكام التقويمية، بكلماته هو، «مضمنة بالضرورة في العلاقة القائمة بين المعاني وبين المواقف الذاتية المتصلة بها». [26]

وهكذا نجد أن علينا أن نواجه مسألة ما إذا كان الأسلوب، أو أي أسلوب معين، أو أي وسيلة أسلوبية أمر يصلح لأن يكون معيارا للقيمة الإستطيقية. إذا أخذنا الأسلوب كشيء منفصل عن كنية العمل الفني فإنه لا يصلح، لقد تحكمت معايير القدرة على التوصيل في الأوصاف التقليدية للأسلوب، معايير مثل الوضوح والحيوية والقدرة على الإقناع، إلخ-وهي كلها تصنيفات بلاغية لا يمكنها بحد ذاتها أن تخلق القيمة الفنية لنص من النصوص. فالغموض والإبهام ومجافاة المنطق، وحتى الرتابة قد تسهم في بعض الحالات في خلق القيمة الإستطيقية. كذلك لا يمكن لوجود خاصية من الخصائص الأسلوبية المحددة أن تخلق القيمة الفنية لنص من النصوص. فالمبالغة قد تكون فعالة من الناحية الفنية. ولا يفضي النسيج الصوتي الكثيف إلى قيمة شعرية عالية بالضرورة. لقد استشهد أحدهم-بحق-بقصيدة «الغراب» لبو باعتبارها مثالا بارزا على «الابتذال في الأدب»، [27] إذ م ن أنماط قوافيها وأصواتها المعقدة لا تحيلها إلى قصيدة جيدة. وهناك الكثير

من القصائد التي تدل على مقدرة فائقة في النظم في الكثير من اللغات دون أن تكون ذات قيمة إستطيقية كبيرة. كذلك لا يمكن للمفردات، أو المحسنات البديعية الخاصة، أو المطابقات النحوية، أو تراكيب الجمل أن تخلق القيمة الإستطيقية. أنا من المعجبين بالبراعة التي أبداها كل من رومان ياكبسن وكلود ليفي شتروس عندما حللا سونيتة بودلير «القطط».[28] فقد بينا الموازيات والتطابقات والتكريرات والمقابلات بشكل مقنع، ولكنني لا أرى أنهما أثبتا، أو أنه كان بإمكانهما أن يثبتا أي شيء عن قيمة القصيدة الإستطيقية. لذا فإنني أتفق مع مايكل رفاتير حين يقول:«لا يعطينا التحليل النحوي لأي قصيدة أكثر من نحو تلك القصيدة».[29] وقد كان ياكبسن نفسه قد بين منذ وقت طويل أن عنصر المجاز الذي يقال إنه عنصر لا غنى عنه في الشعر، يمكن التخلي عنه أحيانا، أو الاستعاضة عنه بالمجاز المرسل أو بالأصداء النحوية والمقابلات.[30] وقد مثل ياكبسن بقصيدة «كنت قد أحببت» باعتبارها قصيدة تخلو من الصور الشعرية، وقد أضيف أنا قصيدة «نحن سبعة» لوردزورث، وقصيدة «أنا أحب كل الأشياء الجميلة، أبحث عنها وأعبدها» لروبرت برجز، وهما قصيدتان لا ينكر أحد قيمتهما الإستطيقية. قد ندعو هذا النوع من الشعر شعر التصريح، وهو الاصطلاح الذي استخدمه مارك فان دورن لأول مرة للدفاع عن شعر درايدن.[31] لكن يمكن القول إن الشعر كله مجازي لمجرد كونه شعرا، لغة، محاكاة، وليس حياة، وهو رأي فصل القول فيه كل من وليم ك. ومست، وكليانث بركس في خاتمة كتابهما النقد الأدبي: تاريخ موجز. ولكن يبدو لي أن استعمالهما لكلمة المجاز يختلف عن الاستعمال المألوف، لأنهما يعتبران العمل الفني كله مجازا فيقولان «إن المجاز هو العام المجسد أو الذي يبدو مجسدا».[32]

أستنتج مما تقدم أنه لا يمكن أن يقوم التقويم الشامل على أساس التحليل اللغوي أو الأسلوبي فحسب رغم أن النسيج الصوتي المعقد، والبنية النحوية المتماسكة، والشبكة الكثيفة من الكنايات الفعالة قد تسهم في القيمة الإستطيقية الكلية للعمل الفني. كذلك لا يمكن أن يفضي أي معيار مستمد من مصدر العمل إلى قيمة إستطيقية. ولا يؤدي تعرف ليو شبتزر الفطن على الخصائص السيكولوجية عند الكاتب، وهي الخصائص التي يلاحظها في عاداته الأسلوبية، إلى تحديد القيمة الإستطيقية في أعماله.

بل على العكس من ذلك، نشعر أن شبتزر غالبا ما يبالغ في تقويم كتاب محدودي القيمة من أمثال شارل لوي فليب، أو جول رومان لأنه استطاع أن يثبت مثل تلك العلاقات بين العقل والكلمة. كذلك بالغ رومان ياكبسن في تقويم قصائد مكنته من تحليل أصواتها أو نحوها، أو أعجبته لأنها تجري تجارب لغوية، مما أدى بياكبسن إلى الإخلال بالمنظور الخاص بتاريخ الشعر الحديث. وقد جعله ميله الخاص للشعر الذي يتلاعب باللغة يعلي من شأن هذا النوع من الشعر على حساب التراث الشعري العظيم. وجعله يفضل المدرسة المستقبلية على المدرسة الرمزية باستمرار.

إن علينا أن نصبح نقادا بالمعنى الحرفي لنرى وظيفة الأسلوب ضمن كنية لا بد من أن تلجأ إلى قيم تتجاوز اللغة والأسلوب، إلى الاتساق والتناسق في العمل الفني، إلى علاقاته بالواقع، إلى نفاذ نظرته في معنى ذلك الواقع، ومن ثم إلى مغزاه الاجتماعي ثم الإنساني. ولذا فلا يمكننا تجاهل المعنى الذي أعطاه غوته لكلمة الأسلوب في أول مقالة كتبها بعد عودته من إيطاليا تحت عنوان «المحاكاة الساذجة، العادة، الأسلوب» (1788). فقد قال إن «المحاكاة» هي أدنى مرحلة من مراحل الفن: وتنشأ العادة عندما يعبر الفنان عن نفسه، أما «الأسلوب» فهو فوق المحاكاة الموضوعية والعادة الذاتية. ذلك «أنه يقوم على أعمق أسس المعرفة، على جوهر الأشياء، بقدر ما تتاح لنا معرفة ذلك الجوهر بواسطة الأشكال المرئية المحسوسة». والأسلوب هو المصطلح الذي ندعو به أعلى مرحلة وصلها الفن، أو يمكن أن يصلها». [33] والأسلوب بهذا المعنى مطابق للفن العظيم. أي أنه مفهوم نقدي، ومعيار تقويمي.

# هوامش الفصل الرابع عشر

(1) «بنية الأمر الواقع في اللغة الإسبانية». «-Die faiaccompli Dar stellung im Spanischen » . في دراسات أسلوبية: Stilstudien (ميونخ، 1928)، ص258-289، أما الاقتباس فيرد على ص289.

(2) اللغة والفكر والواقع، تحرير جون ب. كارول (كيمبرج، ماساشوستس، 1956)، ص23. Language, Thought, and Reality, ed. john B. Carrol.

(3) مثلا جورج لـ. تراغر وهنري لي سمث: موجز تركيب اللغة الإنكليزية George L. Trager and Henry Lee Smith, An Outline of English Structure (نورمن، أوكلهوما، 1951)، ص86 وما بعدها.

(4)«اللغويات ودراسة اللغة الشعرية» Edward Stankiewicz «Liguistics and The Study of Poetic Language» في الأسلوب في اللغة Style in Language, ed. Thomas E. Sebeok تحرير توماس ي. سيبيوك (بوسطن [كذا، والصحيح كيمبرج، ماساشوستس]، 1960)، ص70.

(5) دراسات عن هنري باربوس Leo Spitzer, Studien zu Henri Barbusse (بون، 1920)، و«الحوافز شبه الموضوعية عند شارل لوي فليب». «Pseudoobjektive Motivierung bei Charles-Louis Phillipe» دراسات أسلوبية، 2/166- 207 Stilstudien.

(6) مثلا الفترات والأنماط في الشعر الإنكليزي (بيركلي، 1964) Josephine Miles, Eras and Modes in English Poetry. واستمرارية اللغة الشعرية (نيويورك1965)، The Continuity of Poetic Language.

(7) جمعت هذه الدراسات في كتاب بعنوان الأسلوب والبلاغة والإيقاع (برنستن، 1966)

(8) «ضد تنميط الأساليب» , Louis T. Milic Typology of Styles«Against The» في مقالات في اللغة والأدب، تحرير سيمور جاتسن وساميول ر. لفن Essays on the Language of Literature, ed. Seymour Chatman & S.R. Levin (بوسطن، 1967)، ص442-450.

(9) حول الأسلوب في الشعر الألماني القديم (ستراسبورغ، 1875)، Richard Heinzel Uber den Stil der altgermanischen Poesie لغة الانطباعية الألمانية (ميونخ، 1928). Luise Thon Die Sprache des deutschen Impressionismos

(10) الأسلوب في اللغة Style in Language, ed. T. E. Sebeok تحرير سيبيوك، ص 350.

(11) مدريد، 1950، ص429. أنا أعلم أن دون ألونسو يستعمل اصطلاح «الدراسة الأسلوبية» Damaso Alonso, Poesia espanola Stylistics بمعنى واسع جدا. أنظر ما يقوله في اللحظة الحرجة: مقالات في طبيعة الأدب (لندن، 1964، ص149. The Critical Moment: Essays of The Nature of Literature

(12) بروميثيوس في الأدب الأورربي (جزءان، جنيف، 1964)،-Raymond Trvosson, Le Theme de Promethee dans la littera ture europeenne ودفاعه في الدراسات الموضوعية(الثيمية): مقال في المنهج (باريس، 1965). Les Etudes de Themes: Essai de methodologie.

(13) الجنة الأرضية والملحمة في عصر النهضة (برنستون، 1966). A.Bart lett Giamatti, The Earthly Paradise and The Renaissance Epic

(14) «البنيوية والبنية من وجهة نظر علم الأدب»، Hugo Friedrich «Strukturalismus und Struktur in

في عصر التنوير الأوروبي: هربرت ديكمان في عيد ميلاده literaturwissenschftlicher Hinsicht الستين (ميونخ، 1967)، ص81.-Europaische Aufklarung, Her Geburststag

(15) البحث في الأسلوب والوحدة الشعرية (ميونخ، 1966)، ص30. Ulrich Leo, Stilforschung und dichterische Einheit.

(16) الإستطيقا Estetica (ط8، باري، 1945)، ص79.

(17) 1946، أعيد نشر هذه الدراسة في كتابي مفاهيم نقدية (نيوهيفن، 1963)، Concepts of Criticism، مع إضافة لها (1962) تضم بعض الإضافات والتصويبات.

(18)«أنظر الفصل المعنون» الأدب والفنون الأخرى Literature and The Other Arts في كتابي نظرية الأدب (نيويورك، 1949). Theory of Literature

(19) الأسلوب في اللغة Sebeok, ed, Style in Language تحرير سيبيوك، ص13.

(20) برنستون، 1957، ص20 , 25. Northrop Frye, Anatomy of Criticism.

(21) المصدر المشار إليه حاشية رقم 15، ص 22.

(22) قارن ت. س. إليوت: «ما هو الشعر الثانوي؟» (1944). T.S.Eliot What Is Minorpoetry؟ «في كتاب في الشعر والشعراء On Poetry and Poets لندن، 1957ص48-49، وفراي: تشريح النقد، ص18. Frye, anatomy of Criticism.

(23) الأدب الأوروبي والعصور اللاتينية الوسطى (بيرن، 1948)، خاصة ص267 وما بعدها. -Ernest-Robert Curtius, Europaische Liter atur und lateinisches Mittelalter

(24) «النظرية الأدبية، النقد الأدبي، التاريخ الأدبي» (1959)، «Literary Theory, Criticism and History» أعيد نشر هذه الدراسة في كتابي مفاهيم نقدية، ص 18-19. [والترجمة الحالية]-Concepts of Critic ism

(25) تشريح النقد، ص25 , 44 , 311. Anatomy of Criticism

(26) في النقد Criticism، تحرير ل. س. دمبو (مادسن، وسكونسن، 1968)، ص45-57.

(27) أولدس هكسلي: الابتذال في الأدب: استطرادات عن موضوع (لندن، 1930). Aldous Huxley, Vulgarity in Literature: Digressions from a Theme

(28) في الإنسان 2 (1962)، ص5-21. L.Homme

(29) «وصف التراكيب الشعرية: تناولان مختلفان لقصيدة بودلير (القطط)»، «-Describing Poetic Structures: Two Approaches to Baude laires Les Chats دراسات فرنسية من جامعة ييل، 36-37 (1966)، ص213 Yale French Studies

(30) «ألقطب الكنائي والقطب المجازي»، The Metaphoric and Metonymic Poles «في أساسيات اللغة (لاهاي، 1956) 76- 82. Fundamentales of Language

(31) جون درايدن: دراسة الشعر (نيويورك، 1946)، ص67، Mark van Doren, John Dryden: A Study of His Poetry نشر لأول مرة عام 1920.

(32) نيويورك، 1957، ص750 W.K.Wimsatt & C. Brooks Literary Criticism: A Short History

(33) الأعمال الكاملة، الطبعة التذكارية-Samtliche Werke, Jubilaun sausgabe, ed. Eduard von der Hellen تحقيق إدورد فون درهلن (40 جزءا، شتتغارت، 1903)، 33/57 , 59.

# 15 خريطة النقد المعاصر في أوروبا (*)

أعمل منذ سنوات عديدة على كتابة تاريخ للنقد الحديث منذ منتصف القرن الثامن عشر حتى الوقت الحاضر. وقد نشر من الكتاب جزءان عام 1955، وجزءان آخران عام 1965 وصلا بالتاريخ حتى حوالي عام 1900. ولا يزال الجزء الأخير عن القرن العشرين فيط طور الإعداد. ومن الواضح أن الكتابة عن القرن العشرين أصعب من الكتابة عن القرنين الثامن عشر والتاسع عشر لأنه ليس هناك كتاب مثل كتاب سينتسبري تاريخ النقد والذوق الأدب في أوروبا (الذي نشر ما بين عامي 1901 و 1904) يعطي حتيطا فات أوانه. غير أننا نستطيع أن نرى بوضوح، من وجهة نظرنا عام 1969، من هي الشخصيات الرئيسة في النقد الأدبي خلال العقود الأولى في هذا القرن: فلا شك في أن بنديتو كروتشه في إيطاليا، وألبير تيبوديه، وشارل دوبو، وبول فاليري في فرنسا، و ت. س. إليوت، و أ. أ. رتشاردز، و ف. ر. ليفس في إنكلترة هي الأسماء التي لا يتردد المرء في ذكرها في هذا المجال. ولسوف يبدو اسم غيورغ لوكش ألمع ناقد ماركسي

في الشرق، من وجهة نظر الغرب على الأقل، ويبدو أن أورتغاي غاست هو أشهر نقاد إسبانيا[1].

وإذا أردنا أن نعرف حالة النقد في الوقت الحاضر-وهذه معرفة لا غنى عنها حتى بالنسبة لمؤرخ الماضي البعيد-فإن حيرتنا تزداد. ذلك أن اختيارنا لكبار النقاد يصبح أكثر إثارة للجدل مع ازدياد التنافر بين الأصوات وازدياد التصارع بين الآراء حدة وخشونة، مما يجعل الصورة تتذبذب وتتبدل بشكل يثير القلق لأنها تكاد تتغير كل سنة تقريبا. ربما كان ممكنا أن يحبس المرء نفسه في مكتبة حسنة التجهيز ليقرأ كل ما يستطيع قراءته لتكوين رأي ما عن الوضع الراهن في كل بلد. ولكن ذلك لا يكفي فيما يبدو. لا شك في أن على المرء أن يعرف الكتب وأن يقرأ الدوريات، ولكن هناك حاجة إلى التعرف على الجو السائد، على جغرافية المنطقة، وعلى الأهمية النسبية للناس والكتب والقضايا عن طريق الصلات الشخصية.

لقد سافرت إلى أنحاء أوروبا مرارا خلال السنوات القريبة الماضية والتقيت بالنقاد والباحثين وتحدثت معهم حديثا حرا صريحا دون إجراء المقابلات الرسمية معهم (فأنا أكره آلات التسجيل). ولذا أرجو أن أكون قد حصلت على معرفة كافية بما أدعوه جغرافية النقد المعاصر في أوروبا أو خريطته. ولربما أعطتنا رحلة قصيرة تشبه رحلات كوك في البلاد الرئيسة شعورا بالنشاط النقدي الهائل في أوروبا هذه الأيام. لقد كان إحساس واحد على الأقل من الأحاسيس التي عدت بها من رحلاتي، إحساسا يدعو إلى التأمل. ذلك هو الإحساس بأن الفجوات تتسع ما بين التراث القومي والآخر رغم كل المحاولات التي تجري لبناء الجسور-وبالشدة التي تتمسك بها الشعوب الأوروبية الرئيسة بتراثها النقدي المتميز كل على حدة-وحتى بالفجوات العميقة التي تفصل المدارس والأيديولوجيات والأفراد ضمن الأمة الواحدة. قد يشعر المرء أحيانا بهبوط العزيمة من هذه الرطانة العجيبة التي حاقت بالنقد الأدبي ربما أكثر مما حاقت بأي نشاط إنساني مماثل آخر. فمن الصعب أحيانا أن نفهم مصطلحات كثير من النقد الأجنبي وفرضياته إذا ما بدأنا بأفكار مسبقة، ومفردات نتميز نحن بها كما هو الحال دائما. وصار من الضروري أن نمارس نوعا من البهلوانيات الذهنية-أو أن نتنازل عما نتميز به كأفراد (إن شئنا تخفيف حدة التعبير)-من أجل

أن نتمكن من الدخول في أذهان رجال مختلفين يبدأون من مسلماتي تختلف اختلافا بينا عن مسلماتنا. لكنني لحسن الحظ لم أذهب إلى هناك خالي الوفاض لأن تجربتي كانت متنوعة تنوعا كافيا خلال الجزء الأول من حياتي في أوروبا. وهو الجزء الذي قضيت معظمه في تشيكوسلوفاكيا وإنكلترة.

إن الأمريكيين يعرفون عن إنكلترة أكثر مما يعرفون عن سواها لأسباب معروفة. وقد تميزت العلاقات بينهما في مجال النقد الأدبي بأنها كانت قوية في هذا القرن بشكل خاص. فقد كان لاثنين من الأمريكيين استوطنا في إنكلترة-هما عزرا باوند، و ت. س. إليوت-تأثير عظيم. ومن الممكن اعتبار أ. أ. رتشاردز، ذلك الإنكليزي الذي انتقل من كيمبرج الواقعة على نهر الكام إلى كيمبرج الواقعة على نهر تشارلز أبا النقد الجديد في أمريكا. وكان رتشاردز أستاذ وليم إمبسون أيضا، ومارس هو وإليوت تأثيرا عظيما على بدايات ف. ر. ليفس الذي لا يزال، وهو في الرابعة والسبعين، من أبرز نقاد إنكلترة.

أبدى تلامذة ليفس وأتباعه الكثيرون قدرا هائلا من النشاط. وقد نشر ل. سي. نايتس، وهو من الجيل الأكبر من أتباع ليفس اكتسب شهرته بهجومه الشهير على م. سي. برادلي في مقالة بعنوان «كم طفلا ولدت الليدي مكبث؟» (1933) نشر مؤخرا كتابا بعنوان بعض المواضيع الشكسبيرية (1959) ودراسة لهاملت (1960). وكتب درك ترافرسي، الذي يعود أصله إلى ويلز رغم اسمه الإيطالي، عدة دراسات عن شكسبير. وأنتج مارتن ترنل، المختص بمجلة سكروتني في الأدب الفرنسي، سلسلة لم تنقطع من الكتب منها الرواية في فرنسا، (1951) وبودلير (1953)، وفن الرواية الفرنسية (1959). وقد كتب دليل بلكان للأدب الإنكليزي الواسع الانتشار من قبل تلامذة ليفس برمته تقريبا. ووصف جون هولوي كتابات ف. ر. ليفس في فقرة من الجزء الأخير بأنها (الإنجاز النقدي الذي فاق كل ما عداه بالإنكليزية في هذا القرن»[2]. وقد هون هولوي نفسه بعد أن حقق شهرته بكتاب الحكيم الفكتوري من شأن كل التأملات الفلسفية والإستطيقية، ووصفها بأنها ضرب من التعمية وذلك على شاكلة ليفس المناهضة للفكر النظري، وهاجم النقد الأمريكي الجديد وما يتميز به من إعلاء شأن التعقيد والمفارقة، وهاجم الأرسطوطالية التي ينادي بها نقاد شيكاغو، وهاجم أنواع الغموض

التي فصل إمبسون القول فيها. ولم يبق للنقد من شيء إلا ما اتصف به آرنولد من ذكاء هادئ واعتدال وتمدين مع نظرات ثاقبة حول ما يعنيه الأدب في الحياة.

أما و. و. ربسن، أحد محرري فصلية كيمبرج فهو أقرب إلى آراء ليفس من هولوي. ويظهر كتابه مقالات نقدية (1966) ما يبديه ليفس من اهتمام بالحياة الأخلاقية في الأدب، ومن تركيز على الدور الأساسي الذي تلعبه دراسة الأدب الإنكليزي في تهذيب النفس، ومن إعلاء مدهش لمكانة د. هـ. لورنس كرواثي وناقد. وقد قال ربسن في محاضرة قريبة العهد دافع فيها عن «النقد بلا مبادئ» إن النقد الأدبي ليس علما ولا مجموعة من الأوهام بل مواجهة شخصية مع الأعمال العظيمة. «وليس هناك من كم من النتائج المتفق عليها يستطيع الناقد التالي أن يبني عليها»[3]. وليس هناك من نقاش له صفة الإستمرارية.

وقد عبر جورج واطسون عن هذا الموقف أيضا في كتاب نقاد الأدب (1962). ومع أن واطسون بشكل عام ليس من محبي ليفس (لأنه يشعر أن ليفس تسرع في أحكامه دون احترام لما تتصف به القيم الأدبية من دقة وتعقيد أساسيين) إلا أنه هو نفسه يستخف بكل النظريات والأحكام التقويمية، ولا يعترف إلا بالنقد الوصفي، وينكر «الاستمرارية والاتساق في تاريخ التفكير الأدبي». ولا يرى في النقد أكثر من «سجل للفوضى تتخلله ثورات مفاجئة»، ويخلص إلى مقولة مدهشة مفادها «أن النقاد العظام لا يساهمون، بل يقاطعون». ويعزو إلي لأسباب لا أفهمها «حماسا مناهضا للمعرفة» ربما لأنني وقفت موقفا مناهضا للتاريخية المتطرفة[4].

لكن التاريخية هي، لأسباب مفهومة تماما، المذهب الذي يعتنقه الكثير من الأكاديميين في إنكلترة وغيرها. وممثل كتاب هلن غاردنر مهمة النقد (1960) شرحا بليغا لمسألة «القصد» ولضرورة انشغال الناقد بها. غير أن معظم النقاد الممارسين يبدون اهتماما خاصا بالمشكلات الاجتماعية المعاصرة. ويسود هذا الاهتمام كتابات ريموند وليمز الذي ينتقد مفهوم ليفس الخاص بالماضي الذي يتصف بالوحدة العضوية ويبعث على الرضا، ويدعو إلى اشتراكية ديمقراطية. إلا أنه في كتاب الثقافة والمجتمع 1780-1950 (1959) يشاطر ليفس قلقه بشأن انتصارات المدنية التكنولوجية على

حساب التراث القديم الذي تسوده ثقافة ذات صبغة إنسانية.

أما كتاب فرانك كرمود الصورة الرومانسية (1957) فكان هجوما كاسحا ضد مفهوم الشعر كصورة ورمز. واعتبر كرمود فكرة كون الصورة «حقيقة تشع من خلال الزمان والمكان» خرافة تاريخية عظيمة مؤذية من بعض النواحي»[5] تستتبع خرافة زائفة أخرى حول ضرورة انعزال الفنان المعاصر وغربته. ومع أن كرمود معجب بييتس باعتباره قمة ذلك التراث إلا أنه يرغب في توقفه إلى ذلك الحد، ويدعو إلى العودة إلى ملتون-وهي دعوة تثير الاستغراب-وقد صاغ كرمود في الإحساس بالنهاية (1967) نظرية هزيلة حول فن القصة بالمقايسة مع إحساس الإنسان بالتاريخ والرؤيا. وقدم نفسه في آخر كتبه مظاهر من الإستمرارية (1968) كما لو أنه إدموند ولسون جديد: كناقد اجتماعي يمتلك أيضا فهما مناسبا لطبيعة الفن. ويسخر كرمود من الفن الطبيعي الجديد، والفن الجماهيري، وفن الزغللة البصرية، وموسيقا الصمت وغير ذلك من التطورات المتأخرة التي صار «الفرق بينها وبين الضحك على الذقون كالفرق بين الفن واللافن» [6].

أسهم الفلاسفة مؤخرا-وربما كان الأصح أن نقول أسهم أتباع الفلسفة التحليلية المتأثرون بنقد فتغنشتاين للغة-ببعض الأفكار النظرية حول مشكلات النقد. وتجنب جون كيسي في لغة النقد (1966) ذلك الإهمال العقيم لكل القضايا الاستطيقية والتقويمية الذي يلجأ إليه معظم اللغويين الوصفيين من الذين يحاولون الاستعانة بالطرق الإحصائية الكمية لفرض معايير الموضوعية العلمية على دراسة الأدب. وقد أصاب كيسي في رأي عندما قال «إن مفهوم الاستجابة الشخصية في الإستطيقا أمر أساسي غير أن علينا في نفس الوقت أن نتفادى الرأي الذي يعتبر نتيجة ملازمة لذلك-وهو أن الحكم الإستطيقي هو في نهاية المطاف حكم ذاتي»[7]. لكن دراسة كيسي تمضي على مستوى عال من التجريد ينأى بها عن النقد الأدبي الحقيقي، بينما يهتم اللغويون «بتفتيت القصيدة» ليدرسوا تركيبها ونحوها ووزنها. أما كتاب كرستين بروك روز نحو المجاز (1958)، وهو الكتاب المدرسي [بالمعنى الفلسفي] الذي يتناول قضايا فنية صرفة، وكتاب ونفرد نووتني لغة الشعراء (1962) فيثيران قضايا نقدية حقيقية. ونجح كتاب لغة القصة لديفيد لوك (1966) الذي يحتوي على أكثر من «التحليل اللغوي

للرواية الإنكليزية» الذي يعد به العنوان الفرعي في تشييد جسر فوق الهوة التي تفصل عادة بين التحليل اللغوي والنقد التفسيري التقويمي نجاحا ملحوظا. وتتعارض هذه الكتب الحديثة مع التحيز العميق ضد الفكر النظري الذي يتميز به الإنكليز، وهو تحيز عبر عنه هـ. و.غارد أستاذ الشعر في جامعة أكسفورد تعبيرا ملفتا للنظر عندما قال «إن النقد يكون على أفضل أحواله عندما لا يشغل الناقد فكره وعندما لا تقلقه المسائل النهائية كثيرا»[8].

لكن هذا هو بالضبط ما يشغل الفرنسيين. فالنظريات والأيديولوجيات تتصارع عبر القنال صراعا عنيفا. وعادت الماركسية إلى الظهور بشكل ناشط من جديد (بينما ماتت في إنكلترة منذ الثلاثينات)-ماركسية تتصف بالعمق والفطنة، وبالمعرفة الدقيقة بكتابات هيغل ولوكاش ربما كان أفضل ممثليها لوسيان غولدمان. وكتابه عن باسكال وراسين بعنوان الله متخفيا (1956) يبين كيف يمكن ربط المأساة والرؤيا المأساوية بالتغيرات الاجتماعية والجماعات la nablesse de robe بأشكال لم تخطر على بال أحد من قبل. كذلك عاد الاهتمام بالتحليل النفسي بشكليه الفريدي والينغي إلى الانتعاش في فرنسا. وقد استحق شارل مورون الذي توفي عام 1966 احترام الأكاديميين أنفسهم بدراساته التي كتبها عن مالارميه وكناياته التي تتلبس شعره. وقد كتب أحد فلاسفة العلوم، وهو غاستون باشيلار تحليلا نفسيا لعنصر النار أتبعه، كما هو متوقع، بتحليلات أخرى لعناصر الهواء والأرض والماء.

غير أن أنجح الحركات النقدية في فرنسا وأشدها أصالة هي تلك التي تدعو نفسها جماعة «نقد الوعي» la critique de conscience. والمجموعة التي يشار إليها أحيانا باسم مدرسة جنيف تدين بالولاء لمارسيل ريمون في كتابه من بودلير إلى السريالية (1933) باعتباره مبتكر المنهج، ولكنها تمضي إلى أبعد مما وصل في دراسة الأدب. فهي ترمي لا إلى تحليل العمل الأدبي المفرد والحكم عليه، بل إلى استعادة الوعي الخاص بالكاتب. فالمفروض أن كل شاعر عاش أو يعيش عالمه الخاص، وهو عالم له نظامه الداخلي الخاص أو بنيته، ومهمة الناقد هي أن يكتشف ذلك النظام ومنطقه. والتركيز على هذه الناحية أو تلك يختلف من هذا الناقد إلى ذاك. فجورج بوليه يهتم

بالدرجة الأولى باتجاه الشعراء والكتاب نحو الزمن، وهو اتجاه تتبعه في عدة كتب-منها دراسة في الزمن الإنساني (1950)، والبعد الداخلي (1952)- ببراعة لا تضاهيها براعة. وقد انتقل بوليه في أبحاثه التي نشرها مؤخرا، خاصة في تحولات الدائرة (1961) نحو التعميمات حول عصر النهضة والباروك والرومانسية، معتبرا الوعي روح العصر التي تشمل كل شيء. فالرومانسية عنده على سبيل المثال محاولة للسيطرة على التعارض بين الذات والموضوع، أو بين المركز والمحيط في التجربة الشخصية.

أما جان بيير رشار، وهو أصغر سنا بكثير، فيهتم بتحليل قوة الإدراك في حياة الكتاب الذين يدرسهم. وهكذا نجد أن الحب عند فلوبير يشبه الغرق، وفيه يفقد العاشق عظامه ويصبح كالعجينة البلاستيكية. ويدل عنوان أول كتاب نشره رشار، وهو الأدب والإحساس (1954) على طريقته، وهو يستعمل في كل دراساته جملا وملاحظات وكنايات ومشاهد من كتب الكاتب الذي يدرسه، ويومياته ورسائله وخربشاته دون اعتبار السياق الذي ترد فيه من أجل التوصل إلى وصف للحياة الذهنية التي عاشها شاعر مثل مالارميه، أو عالمه الخيالي الذي تنتظمه موضوعات (موتيفات) رئيسة، وكنايات مسيطرة أو تميزه خصائص أسلوبه تتكرر فيه. ويعتبر منظور رشار مناهضا أشد المناهضة لمفهوم الشكل. وهو يعتبر طريقته أفضل بكثير مما يدعوه النقد الأنجلوسكسوني لأنه غير معني بالشكل الخارجي والسطح اللغوي، بل يقيم «علاقة أو صدى نحس به مباشرة ما بين أشكال التعبير (النحوية، والبلاغية، والموسيقية)، وبين أشكال التجربة الداخلية التي يعبر عنها العمل الأدبي ويجسدها (سواء منها ما يتعلق بالثيمات أو بالأيديولوجية)»[9]. وينظر رشار إلى الأدب باعتباره عالما خياليا تسير فيه المشكلات أو «المشاريع» الخاصة نحو حلولها.

ويعتبر جان ستاروبنسكي، وهو عضو آخر من أعضاء جماعة جنيف شديد القرب من رشار من حيث مواقفهما النظرية، إلا أن اهتماماته الخاصة تنصب على عصر التنوير «وابتكاره للحرية». وما كتابه عن روسو (1957) في حقيقة الأمر إلا دراسة سيكولوجية تصف روسو باعتباره شخصا يبحث عن الشفافية، وعن تواصل القلوب الإنسانية، ولكنه يقيم حاجزا ذاتيا داخليا عندما يلاقي الإعراض. أما اللغة فيراها ستاروبنسكي، على شاكلة

المطران باركلي، كعقبة تقف أمام الرؤية المباشرة لأنها تنشر حجابا فوق الواقع. وأما خليفة ريمون، وهو جان روسيه، فهو أكثر اهتماما بالشكل، ويحاول في كتبه عن عصر الباروك في فرنسا وفي كتاب الشكل والمعنى (1962) أن يصل ما بين النقد الوجودي الذي تتلمذ عليه وبين فهمه للأدب كفن. ويستعمل اصطلاحي الكائن العضوي الحي والبؤرة التي يقوم حولها العمل الفني كاصطلاحين يدلان على ارتباط الشكل بالمعنى.

غير أن ألبير بيغان وموريس بلانشو من بين من يدعون بنقاد الوعي يقفان بمعزل عن غيرهما إلى حد ما. فقد تحول بيغان الذي كان قد كتب كتابا ممتازا عنوانه الروح الرومانسية والحلم 1939(L.Ame Romantique et le reve) تناول فيه الرومانسية الألمانية والكتاب الفرنسيين الذين تبعوها في الإعلاء من شأن حياة الأحلام (وهم بودلير ورامبو ومالارميه وبروست) تحول في كتاباته المتأخرة إلى التصوف الكاثوليكي. أما موريس بلانشو، وهو كاتب بالغ الصعوبة يعيا على الفهم أحيانا، فقد بحث في كتاب المسافة الأدبية L.Espace litteraire (1955) قضايا مثل: «هل الأدب ممكن؟» ومثل «مسافة الموت»، مستخدما كافكا ومالارميه وهولدرلن كأمثلة. لكن بلانشو ينتهي إلى عدمية غريبة تقول إن الصمت هو المغزى النهائي للأدب، إذ لم يبق له شيء يعبر عنه إلا ما لا يمكن التعبير عنه. لكن هناك لحسن الحظ نقادا ابلغ مقالا وأشد عقلانية من بلانشو في فرنسا.

ومع أن بوليه ورشار وبلانشو يوصفون أحيانا بأنهم بنيويون، إلا أن منهجهم لا علاقة له بالبنية كما يفهمها اللغويون وأصحاب النظريات الأدبية الذين يستعملون ذلك الاصطلاح للإشارة إلى نمط اللغة أو كليتها، أو إلى نمط العمل الأدبي وكليته. فهذا رولان بارت يستعين بالمفهوم اللغوي الأنثروبولوجي لمصطلح البنية، ويسعى إلى التوصل إلى نظرية شاملة في الرموز signs يمثل لها بدراسة للأزياء النسوية. ويستمد كتابه الصغير عن راسين (1963) بعض الأفكار من التحليل النفسي الفرويدي والمفاهيم الينغية عن الأساطير العليا وليس من اللغويات. ويختزل الموقف في كل مسرحية من مسرحيات راسين إلى صيغة هي: أ يسيطر على ب تماما. أ يحب ب، ولكن ب لا يحب أ. وينتج عن ذلك دراسة ثيمية مجردة تبعث الحياة فيها الإشارات إلى أسطورة الشمس والعلاقات الأوديبية والأمثلة المشابهة من

الأحداث التاريخية. ولذا فلا عجب أن تعرض بارت إلى هجوم شديد من قبل أحد المنافحين عن المنهج التاريخي وهو ريمون بيكار. وقد دافع بارت عن نفسه في النقد والحقيقة (1966) عن طريق الدعوة إلى حرية كاملة في تفسير الرموز، أي إلى ما يبدو أنه نقد خلاق متعسف يكرر الرمل الفني بصيغة أخرى.

غير أن ما يدعى اليوم باسم البنيوية في فرنسا، وهي المدرسة التي استرعت الكثير من الاهتمام من خلال النجاح الذي حققه كلود ليفي شتروس في الأنثروبولوجيا، هي مجموعة شديدة التنوع من المذاهب المتناقضة أحيانا، والمنتمية إلى خلفيات فلسفية شديدة التباين تشمل وجودية سارتر وما يرافقها من مشاعر، وظواهرية هوسرل وما تتميز به من مناهج، وعلمانية غاستون باشلار الزائفة وما تتصف به من شطحات خيالية، واللغويات المعاصرة المستمدة أصلا من سوسير، إضافة إلى الماركسية أحيانا أو بعض الموتيفات الماركسية. وهي عبارة عن مزيج غني من المناهج التي تشكو-رغم كل ما قد تستثيره من اهتمام الناس-من الميل إلى الابتعاد عما أعتبره قضية النقد الأساسية-وهي تحليل العمل الفني المتكامل وتقويمه.

وإذا ما عبرنا نهر الراين بخيالنا وجدنا وضعا مختلفا تماما. صحيح إننا نسمع في ألمانيا عن النقد الوجودي، وصحيح إن المفردات الهايدغرية تجابهنا في كل مكان، غير أن النقد الألماني اليوم منشغل بأنواع مختلفة من القراءة المتأنية للنصوص. ولا شك في أن هذا يمثل رد فعل ضد الشطحات المتطرفة التي اتصفت بها بعض كتابات مدرسة تاريخ الأفكار، وابتعادا عاما عن التاريخ الأدبي والقصور الهوائية الباذخة التي شيدها مؤرخو الروح الألمانية الذين غالبا ما استسلموا للأيديولوجية النازية بكل ما تتصف به من بعد عن الروح. ويعتبر إميل شتايغر، وهو سويسري، أبرز ممارسي التفسير. وهو مرهف الإحساس واسع الإطلاع، ولكنه لا يتذوق الكثير من الأدب خارج التراث الكلاسيكي والرومانسي، كما يدل خطاب ألقاه حديثا هاجم فيه الأدب الحديث برمته دون أن يستثني منه شيئا. وقد جرب شتايغر الكتابة النظرية في كتاب مبادئ الشعر (1946) وهو كتاب مدهش لما فيه من تطبيقات تخطيطية لبعض من أقدم الأفكار حول الفروق بين الأنواع الأدبية. إذ يقول فيه إن الشعر الغنائي يرتبط بالماضي والملحمي بالحاضر

والدراما بالمستقبل. ولكن شتايغر لا يعدو أن يكون واحدا من بين كثير من نقاد الشعر المرهفين في ألمانيا، وتظهر دراسته عن غوته ذات المجلدات الثلاثة ودراسته الجديدة الأخرى بعنوان تطور الأسلوب (1963) أنه قد عاد إلى مشكلات التاريخ الأدبي. ولذا ربما كان من الخطأ أن نعده هو وأتباعه الأكاديميين الكثيرين من بين نقاد الأدب بالمعنى الدقيق للكلمة.

أما النقد بمعناه المألوف فتمارسه الصحافة، أو تلك القلة من الماركسيين النشطين الجدد الذين ربما كانت تسميتهم بالهيغليين اليساريين أدق. ويستشهد هؤلاء بكتابات فالتر بنيامين الذي قتل عام 1940، وهو كاتب مغمور يعتمد أسلوب التلميح صاغ تصورا ماركسيا للأدب كان فيه، على عكس الماركسيين الشرقيين، متفهما للأذواق الطليعية وللمشاعر المعاصرة. وقد حقق تيودور أدورنو، عالم الاجتماع والناقد الموسيقي الفرانكفورتي، أعمال بنيامين وصار هو الكاهن الأكبر المعتمد للنقد الهيغلي اليساري الجديد. وهو يميز نفسه بجلاء عن الماركسية الشرقية، وينتقد لوكش لذوقه البورجوازي البالي ولميله نحو الواقعية، ويشدد على الفرق بين الفن والواقع: فهو يرى أن الفن ينتقد الواقع بسبب التناقض القائم بين الصورة (وهي الموضوع كما تسجله الذات) والواقع الخارجي. وهو يهتم بكتابات فاليري وبروست وكافكا وبكت. وقد توطدت دعائم الماركسية الجديدة مؤخرا بمهاجرين قادمين من ألمانيا الشرقية، منهم هانز ماير الذي يعتبر أوسعهم علما وأوفرهم إنتاجا. لقد تمكن ماير من اتباع تعقيدات خط الحزب في الشرق، فغير تفسيره لغيورغ بخنر Buchner من مبشر بالتعبيرية إلى مبشر بالواقعية الاشتراكية. ولكنه تمسك بعد فراره إلى الغرب بماركسية أساسية تخالف الخط المألوف ظهرت في تعليقاته المليئة بالحيوية على أعمال توماس مان، وهسه، وغرهارت هاوبتمان، ومعظم الكتاب الألمان المعاصرين.

أما نقد اليمين فقد كان ضعيفا بالمقارنة مع نقد اليسار-هذا إن كان «اليمين» يعني النقاد الملتزمين بالنظرية الدينية أو المحافظة-. ويعتبر هانس إغن هولتوزن Hans Egon Holthusen ناقدا أصيلا ينطلق من هوى بروتستانتي يميل إلى ذلك النوع من الأدب الذي يخلق واقعا مليئا بالحاجة إلى اتخاذ القرارات، أي إلى أدب ذي نزعة أخلاقية بارزة. وقد انتقد هولتوزن كلا من رلكه وتوماس مان بشدة بسبب أفكارهما، ورحب بالتحول الذي طرأ على

إليوت في النصف الثاني من حياته.

وعندما نتجه جنوبا ونعبر جبال الألب باتجاه إيطاليا نجد أنفسنا مرة ثانية أمام وضع ثقافي مختلف. فقد سيطر كروتشه وأتباعه على النقد في إيطاليا لعدة عقود، ولا يزالون أقوياء في الجامعات. وقد اتصف كروتشه بالذوق الرفيع والعلم الغزير، ولكن اطراحه للتاريخ الأدبي وللتحليل الشكلي خلف النقد الإيطالي، كالنقد الإنكليزي، أمام أمرين: الانطباعية أو الولع بمخلفات الماضي. لكن نجم كروتشه بدأ يأفل منذ وفاته عام 1952، ويبدو أن معظم المفكرين الإيطاليين قد انقلبوا إلى هذا النوع أو ذاك من أنواع الماركسية التي غالبا ما تحشر فيها أفكار كروتشه الإستطيقية أو صيغة جديدة من الأرسطوطالية. وقد كان غالفانو دلا فولبي مؤلف كتاب نقد الذوق Critica del gusto الذي مات في عام 1952 ناقدا من هذا النوع. لكن لحسن الحظ، اكتشف بعض الإيطاليين أن هناك اختيارات ممكنة أخرى غير كروتشه أو ماركس. وقد ترك الباحثان الألمانيان العظيمان في القضايا الأسلوبية ليو شبتزر وإرخ آورباخ انطباعا عميقا على النقد الأكاديمي. وهناك الآن قدر كبير من الدراسات التحليلية الممتازة التي عادت إلى تراث القراءة المتأنية للنصوص يقوم بها باحثون من أمثال جيانفرانكو كونتيني الذي كتب عن أقدم كاتبي السونيتات الإيطاليين إلى أشد الشعراء المعاصرين إغراقا في الهرمسية. وهناك أيضا اهتمام كبير بالوجودية، الفرنسية منها خاصة، ويعتبر لوجيانو أنجسجي Luciano Anceshi ومجلته Aut-aut التي تصدر في ميلان من أشد دعاتها حماسا.

أما معرفتي بما يحدث في إسبانيا في هذا المجال فأقل من معرفتي بسواها. فليس هناك من بين الشخصيات الحية المعروفة من له مكانة أورتغاي غاست أو أونامونو. وأشك في وجود الكثير من النقد. فالكتاب الجديد الذي نشرته إميليا دي نوليتا بعنوان تاريخ النقد الأدبي في إسبانيا المعاصرة (1966) يذكر الكثير من الباحثين وكتاب المقالات الجيدين ولكنه لا يكاد يذكر أحدا من النقاد. ويبرز داماسو ألونسو من بين الباحثين كواحد من ممارسي الدراسات الأسلوبية على شاكلة الألمان، ولكنه يختلف عنهم بتميزه بمسحة غيبية. وكثيرا ما يصل في كتابه الذكي المرهف عن الشعر الإسباني بعنوان الشعر الإسباني (1950) إلى نتائج تبدو لي أقرب إلى

مناوشة الغيب، ومناغاة العالم الذي تعجز اللغة فيه عن التعبير. وقد أنتج كارلوس بوسونيو، أحد أتباعه، كتابا قوي الحجة عنوانه نظرية التعبير الشعري (1952).

أما الجزء الأخير من هذه الخريطة فسأقفه على العالم الشيوعي. وهو عالم شديد الاختلاف عن عالمنا يفرض فيه مذهب نقدي رسمي ويطبق بلا هوادة. وقد ظهرت في وقت من الأوقات بارقة أمل في أن يحدث ذوبان للجليد، ولكن حتى هذه البارقة اختفت. فمذهب الواقعية الاشتراكية يسود بلا منازع. وقد هاجم سنيافسكي هذا المذهب هجوما قويا لما فيه من تناقض صارخ بين دعوته إلى الواقعية الأمينة، وبين إعلائه من شأن المثال الاشتراكي، ولذا أودع السجن. غير أن بعض التحرر قد تحقق خلال فترة الذوبان، وسمح لبعض الاهتمام في روسيا بالشكليين الذين كانوا نشطين خلال الحرب العالمية الأولى وبعدها بالانتعاش. وأعيدت طباعة كتاب ميخائيل باختين مشكلات فن دستويفسكي (1929) سنة 1963، ويبدو على بعض الباحثين على الأقل تأثير المدرسة الشكلية رغم ما يظهرونه من قبول عام للماركسية. فقد كتب ديمتري ليخاجيف مثلا، وهو من المختصين بالأدب الروسي القديم، دراسات جيدة عن وحدة الشكل والمضمون وعن مهمة البويطيقا المقارنة، وعن الزمن التاريخي عند دستويفسكي. وهي مواضيع تعتبر من محرمات النقد الماركسي التقليدي. ولم يعد الأدب المقارن، الذي كان محظورا لوقت طويل، محظورا، إلا أنه بقي محصورا ضمن حدود المعتقدات الماركسية. وقد كان التحرر في تشيكوسلوفاكيا أبعد مدى. فقد امتدح كتاب ألفه كفيتوسلاف جفاتك مثلا عن الناقد الماركسي بدرشخ فاتسلافك ينتمي إلى جيل ما قبل الحرب، مدح فيه طليعيي العشرينات، ونشر صورا رسمها رسامون غير واقعيين من أمثال بيكاسو وليجيه Leger، ودافع بشكل غير مباشر عن الرأي القائل إن كل الأساليب العصرية مباحة، وإنها قد تدعى واقعية اشتراكية ما دام مبدعوها ملتزمين بالشيوعية. ومن الأعراض التي تدل على تغير الجو أن يان موكارشوفسكي، أبرز منظري حلقة براغ اللغوية، الذي كان قد أعلن ندمه عن كتاباته السابقة 1950، قد أعاد نشر كتاباته الشكلية المبكرة عام 1967 قبل مجيء دوبجك. أما في بولندة فقد ساد جو أكثر تحررا لبعض الوقت، وزاوج عدد من الباحثين

النشطين من أمثال هنريك ماركيفج بين الالتزام بالماركسية والاهتمام الحقيقي بالقضايا الأدبية. إلا أن يان كت Jan Kott-الذي نظر إلى شكسبير- نظرته إلى معاصر لنا وكممهد لبكت، واعتبر الملك لير مسرحية تبشر بنهاية اللعبة يرى أن من الحكمة أن يظل خارج بولندة.

لكن الهجرة لم تتيسر لأبرز النقاد الماركسيين غيورغ لوكاش الهنغاري. ويعتبر لوكش أوسع النقاد الماركسيين أثرا في الغرب لأنه يكتب بالألمانية وحول مواضيع ألمانية وفرنسية. ومع أنه وصم في الخمسينات بالتحريفية وتولى عام 1956 وزارة التربية في حكومة إمري ناغي ذات العمر القصير ونفي إلى رومانيا، إلا أنه سمح له بالعودة إلى بودابست وبالكتابة والنشر وهو في عزلته. غير أن كتابه الجديد الذي يتألف من مجلدين بعنوان الإستطيقا أقرب إلى مخلفات الماضي، ويحاول لوكاش فيه أن يوفق بين الماركسية والكلاسيكية الألمانية، وأن يربطها بالفسلجة البافلوفية واستجاباتها المشروطة، والكتاب مثقل بإطاره الفكري المتزمت وما يتصف به صاحبه من ذوق يميل إلى القرن التاسع عشر يتيح له أن يعجب بتوماس مان، وأن يغض من شأن كل ما هو حديث، سواء أكان ذلك كافكا أم جويس، إليوت أم فاليري. أما في هنغاريا فيعيش لوكاش، الذي يبالغ الرابعة والثمانين الآن، على الهامش لأن الماركسيين التقليديين هم الذين يديرون دفة الأمور حيث يتمكن البحث الأدبي (ولا أقول النقد الأصيل)، هناك كما في بقية الأقطار الشيوعية، من أن يعالج، ضمن إطاره الضيق، بعض القضايا الاجتماعية والسياسية.

أرجو أن تكون هذه الخريطة التي رسمتها متعددة الألوان، لكنني أخشى أنها خريطة مسطحة. فالطائرة التي تطير على ارتفاع عال تمكننا من أن نرى منطقة واسعة ولكنها تفقدنا تفاصيل المنظر. ولكن الطائرة ترينا الكثير مما لا يمكننا أن نراه لو ظللنا على الأرض. والسفر بالطائرة هو الطريقة الصحيحة للسفر أحيانا. وأرجو أن أكون قد أحسنت اختيار وسيلة السفر في هذه الرحلة المستعجلة إلى أوروبا.

# هوامش الفصل الخامس عشر

(1) لا تساورنا الشكوك إلا بالنسبة لألمانيا. ففي الجزء الأول من هذا القرن ظهر في ألمانيا عدد من النقاد الباحثين المتميزين، أمثال فريدرخ غندولف، ممن كانوا يلتفون حول الشاعر شتفان غيورغه، إضافة إلى أربعة من كبار الخبراء في آداب لغات الرومانس: كارل فوسلر، وإرنست روبرت كورتسيوس، وليو شبتزر، بارخ آورباخ (وقد هاجر الأخيران إلى الولايات المتحدة). ولكن لم تظهر في ألمانيا شخصية شعبية كبيرة تقارن بالشخصيات التي ظهرت في الأقطار الأخرى. ولربما احتل فالتر بنيامين مثل هذه المكانة من وجهة نظر العقود اللاحقة رغم أنه كان منعزلا يعاني من الوحدة القاتلة في أيامه.

(2) جون هولوي:«الوضع الأدبي» لـ John Holloway, «The Literary Scene» في العصر الحديث The Modern age وهو الجزء السابع من دليل بلكان للأدب الإنكليزي, Pelican Guide to English Literature ed. Boris Ford تحرير بورس فورد (هارمندزورث، مدلسكس، 1961)، ص90.

(3) و. و. روبسن: مقالات نقدية W.WRobson, Critical Essays (لندن، 1965)، ص34.

(4)جورج واطسون: نقاد الأدب George Watson, The Literary Critics (هارمندزورث، 1962)، ص215, 221.

(5) فرانك كرمود: الصورة الرومانسية Frank Kermode, Romantic Image (لندن، 1957)، ص166.

(6) فرانك كرمود: مظاهر من الاستمرارية (لندن، 1968)، ص65 Frank Kermode, Continuities

(7) جون كيسي: لغة النقد John Casey, The Language of Criticism (لندن، 1966)، ص12 من التقديم.

(8) د. و. غارود: الشعر ونقد الحياة (أكسفورد، 1931)، ص156-157. H.W.Garrod, Poetry and the Criticism of Life

(9) جان بيير ريتشارد :إحدى عشرة دراسة حول الشعر الحديث (باريس، 1964)، ص9- 10. Jean-Pierre Richard, Onze Etudes sur la Poesie moderne

# 16 الاتجاهات الرئيسة في نقد القرن العشرين(*)

أطلق لقب «عصر النقد» على كل من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. ولكن القرن العشرين يستحق هذا اللقب دون أدنى ريب. إذ لم تنهمر فيه الكتابات النقدية انهمارا فقط، بل وصل النقد فيه إلى درجة جديدة من الوعي بالذات، ومكانة أعظم في المجتمع، وجاء في العقود الأخيرة بمناهج جديدة وبأحكام جديدة. فالنقد الذي لم تتجاوز أهميته حتى في القرن التاسع عشر الحدود المحلية في غير فرنسا وإنكلترة أخذ صوته يسمع الآن في بلاد بدت في الماضي على هامش الفكر النقدي: في إيطاليا منذ أيام كروتشه، وفي روسيا وإسبانيا، وأخيرا وليس آخرا، في الولايات المتحدة. وأي استعراض لنقد القرن العشرين لا بد من أن يأخذ في الحسبان هذا التوسع الجغرافي وما حصل من ثورة متزامنة في المناهج. وسنكون بحاجة لبعض الأسس لنختار بموجبها ما نتناوله من بين جبال المطبوعات التي تواجهنا.

من الواضح أن كثيرا من النقد الذي يكتب حتى هذه الأيام ليس هو بالنقد الجديد، إذ تحيط بنا

المخلفات والبقايا وأمثلة الارتداد إلى المراحل القديمة من تاريخ النقد. ولا تزال المراجعات العادية للكتب تعمل كوسيط بين المؤلف والجمهور عن طريق ما عهدناه سابقا من وصف انطباعي وأحكام ذوقية تعسفية. ولا يزال البحث التاريخي ذا أهمية كبيرة للنقد. وسيظل ثمة مكان للمقارنات البسيطة بين الأدب والحياة، وللحكم على الروايات التي تنشر هذه الأيام بمعايير احتمالية حوادثها ودقة المواقف الاجتماعية التي تصورها. هناك في كل الأقطار كتاب غالبا ما يكونون جيدين يمارسون هذه المناهج التي تتميز بطابع النقد في القرن التاسع عشر: التقويم الانطباعي، التفسير التاريخي، والمقارنة الواقعية. ولنتذكر مقالات فرجنيا وولف الموحية الممتعة، أو تلك الصور التي يملأها الحنين للماضي الأمريكي، والتي كان يكتبها فان و ك بركس، أو تلك الكمية الكبيرة من النقد الاجتماعي الذي قدمته الرواية الأمريكية الحديثة، ولنشر إلى ما أسهم به البحث التاريخي من أجل الحصول على فهم أفضل لمعظم الفترات والكتاب في تاريخ الأدب. سأحاول فيما يلي، رغم ما قد يكون في محاولتي من تجن، أن أقدم صورة مختصرة لما يبدو لي أنه الاتجاهات الجديدة في نقد القرن العشرين.

هناك، بادئ ذي بدء، ما يلفت النظر في تلك الحركات العالمية في النقد التي تتعدى حدود أي بلد بمفرده رغم أنها قد تكون نشأت في بلد واحد، وفي كون قدر كبير من نقد القرن العشرين يتصف بقدر كبير من التجانس في الأهداف والمناهج، إن نظرنا إليه من منظور واسع، حتى في حالة غياب العلاقات التاريخية. كذلك لا نملك في نفس الوقت إلا أن نلاحظ عمق الخصائص الوطنية واستحالة تخطيها، وكيف أن كل أمة على انفراد، ضمن هذا المدى الرحب في الفكر الغربي الذي تغذيه تيارات متشابكة تأتيه من روسيا والأمريكيتين ومن إسبانيا والدول الاسكندنافية، تحافظ بقوة على تقاليدها الخاصة بها في النقد الأدبي.

تمتد جذور الاتجاهات الجديدة في النقد، بطبيعة الحال، إلى الماضي، وهي ليست بدون سوابق، وليست أصلية كل الأصالة. إلا أننا نستطيع تمييز ستة اتجاهات جديدة على الأقل خلال نصف القرن الأخير: (1) النقد الماركسي، (2) النقد النفسي، (3) النقد اللغوي الأسلوبي، (4) الشكلية العضوية الجديدة، (5) النقد الأسطوري الذي يستعين بمكتشفات

الأنثروبولوجيا الثقافية وأفكار كارل ينغ(6)، و ما يمكن اعتباره نقدا فلسفيا جديدا يستلهم الوجودية وغيرها من المذاهب المشابهة. وسأتناول فيما يلي هذه الاتجاهات بالترتيب الذي ورد أعلاه، وهو ترتيب قريب من تقتيب ظهورها في الزمن.

انبثق النقد الماركسي في الذوق والنظرية من النقد الواقعي في القرن التاسع عشر. وهو يستشهد بأقوال معدودة لكل من ماركس وإنجلز، ولكنه مذهب لا وجود له كمذهب منظم قبل العقد الأخير من القرن التاسع عشر. وكان فرانتز مهرنغ (1846- 1916) في ألمانيا، وغيورغي بليخانوف (1856- 1918) في روسيا أول ممارسي النقد الماركس، ولكنهما كانا، من وجهة النظر المذهبية السوفيتية اللاحقة، من الخارجين على السنة المقبولة. فقد اعترف كل منهما بقدر من استقلالية الفن، واعتبر النقد الماركسي علما موضوعيا يدرس المكونات الاجتماعية للعمل الأدبي لا مذهبا يحدد المسائل الإستطيقية يفرض المواضيع والأساليب على الكتاب.

أما الماركسية القسرية فهي نتاج تطورات حدثت بعد ذلك بوقت طويل في روسيا السوفيتية. ففي العشرينات من هذا القرن كان الجدال الكبير بين المذاهب الأدبية المختلفة لا يزال ممكنا في روسيا. ولم توضع مفردات المذهب المتجانس المعروف باسم «الواقعية الاشتراكية» وتفرض إلا حوالي سنة 1932. ويشمل هذا الاصطلاح نظرية تطلب من الكاتب أن يصف الواقع وصفا أمينا، وأن يكون واقعيا بمعنى أن يصف المجتمع المعاصر وصفا يبين فهمه العميق لبنيته، وتطلب منه أيضا أن يكون واقعيا اشتراكيا، وهذا ما يعني عند التطبيق أن عليه ألا يصف وصفا موضوعيا أمينا بل يجب عليه أن يستعمل فنه لينشر الاشتراكية، أي الشيوعية، أي روح الحزب ومساره. ويقول لنا المنظر المعتمد إن الأدب السوفيتي يجب أن يكون «فعالا في التشكيل الأيديولوجي لجماهير العمال حسب الروح الاشتراكية». وهو أمر ينسجم مع قول ستالين إن الكتاب هم «مهندسو النفس الإنسانية». وهكذا يضحي الأدب تعليميا بشكل صريح، بل يرسم لنا عالما مثاليا لأنه لا يصور لنا الحياة كما هي، بل كما ينبغي أن تكون طبقا للمذهب الماركسي. والنقاد الماركسيون الجيدون يفهمون أن الفن يؤدي عمله من خلال الشخصية والصور والأفعال والمشاعر، وتركيزهم على مفهوم النمط هو الجسر الواصل

بين الواقعية والمثالية. فالنمط لا يعني ما هو متوسط، أو ما «يمثل» فئته فقط، بل هو النمط المثال، أو النموذج، أو-ببساطة-البطل الذي يجب على القارئ أن يحذو حذوه في حياته. وقد اعتبر غيورغي مالنكوف-الذي كان يعد الخبير الأكبر في الإستطيقا لفترة وجيزة-أن الأمور النمطية هي «المجال الأساسي الذي تتبدى فيه روح الحزب في الفن. ذلك أن مشكلة النمط هي دائما مشكلة سياسية». والنقد في روسيا يكاد ينحصر في نقد الشخصيات والأنماط، ويلام الكتاب إن لم يصفوا الواقع وصفا صحيحا، أي إن لم يعطوا لدور الحزب وزنه الكافي، أو إن لم يصفوا بعض الشخصيات وصفا يحببها إلينا بالقدر المطلوب. ثم إن النقد السوفيتي منذ الحرب العالمية الثانية على الأخص، صار نقدا قومي النزعة ضيق الأفق، ولا يتهاون مع أي إشارة للمؤثرات الخارجية، ووضع الأدب المقارن على القائمة السوداء. وتحول النقد إلى وسيلة من وسائل تحقيق الانضباط الحزبي لا في روسيا وتوابعها فقط، بل في الصين أيضا فيما يبدو، فاختفت النظرات الأصيلة التي جاءت بها الماركسية حول العمليات الاجتماعية والدوافع الاقتصادية من النقد هذه الأيام اختفاء تاما تقريبا.

انتشرت الماركسية خارج روسيا، في العشرينات خاصة، ووجدت لها أتباعا ومريدين في معظم الأقطار. وظهرت في الولايات المتحدة حركة ماركسية في أوائل الثلاثينات، لم يطل بها الأمد. وكان أشهر دعاتها غرانفيل هكس الذي أعاد تفسير الأدب الأمريكي بشكل لا يثير حفيظة أحد. غير أن كتاب برنارد سمث القوى الفاعلة في النقد الأمريكي (1939) كان أجرأ في محاولته كتابة تاريخ للنقد الأمريكي من وجهة نظر اجتماعية. إلا أن أثر النقد الماركسي يمتد إلى أبعد من الملتزمين بالمذهب الماركسي. فهو باد للعيان في بعض مراحل تطور إدموند ولسون وكنث بيرك. وفي إنكلترة كان كرستوفر كودول (1907-1937) أفضل النقاد الماركسيين. وكتابه الرئيس الوهم والواقع (1937) هو في الواقع مزيج غريب من الماركسية والأنثروبولوجيا والتحليل النفسي، وتشنيع بالمدينة التي تشجع الميول الفردية وبالحرية البرجوازية الزائفة. لكن أبرز النقاد الماركسيين قاطبة هذه الأيام هو غيورغ لوكاش (ولد عام 1885). وهو هنغاري معظم كتاباته بالألمانية.

ويظهر لوكاش فهما عميقا للمادية الديالكتيكية وأصولها الهيغلية ومعرفة

حقيقية بالأدب الألماني. وتحاول كتبه الكثيرة التي تضم دراستيه الرائعتين غوته وعصره (1947) والرواية التاريخية (1955) أن تعيد تفسير مسار الأدب في القرن التاسع عشر من وجهة نظر الواقعية بتأكيد المضامين الاجتماعية والسياسية، مع قدر لا ينكر من الحس الرهيف بالقيم الأدبية.

تكون الماركسية أفضل ما تكون عندما تكشف عن المعاني الاجتماعية والأيدلوجية الكامنة في العمل الأدبي. والاتجاه الثاني من الاتجاهات الستة التي ذكرناها آنفا، وهو النقد النفسي يخدم الغرض العام نفسه رغم أنه يقوم على فرضيات مختلفة تمام الاختلاف-ذلك الغرض هو قراءة ما يكمن تحت السطح، ما يكمن خلف القناع-. وقد أشار فرويد نفسه إلى الموتيفات الرئيسة في النقد النفسي. فالفنان عنده عصابي يحمي نفسه عن طريق الخلق الفني من الجنون، ولكنه يمنع بذلك أي علاج حقيقي. والشاعر حالم ينشر أوهامه فيعطيها بذلك دعما اجتماعيا غير متوقع. هذه الأوهام كما يعلم الجميع هذه الأيام تعتمد على تجارب الطفولة وعقدها ونجدها، وقد صيغت صياغة رمزية في الأحلام والأساطير وقصص الجنيات وحتى في النكات البذيئة. وهذا معناه أن الأدب يحتوي على مخزون غني من الأدلة التي تدل على حياة الإنسان اللاواعية. وقد استعار فرويد اسم عقدة أوديب من مسرحيتين لسوفوكليس وفسر هاملت والأخوة. كارامازوف باعتبارهما قصتين ألينوريتين عن علاقات الحب والكره المحرمة. ولكن اهتمامات فرريد الأدبية كانت قليلة، واعترف على الدوام أن التحليل النفسي لا يحل مسألة الفن. لكن أتباعه طبقوا مناهجه على تفسير الأدب بشكل منظم. وقد وقفت مجلة إيماغو Imago الألمانية نفسها لهذه الأمور (1912-1938)، ودرس العديد من أصدقاء فرويد المقربين المعاني اللاواعية في الأعمال الفنية والحوافز اللاواعية للشخصيات الروائية والمقاصد اللاواعية للمؤلفين. وانتشر التحليل النفسي الفرويدي في العالم ببطء. وقد كتب الدكتور إرنست جونز، وهو طبيب إنكليزي قضى سنوات عدة في تورونتو، مقالة يعود تاريخها إلى عام 1910 حول «عقدة أوديب كتفسير لمعضلة هاملت»، وفسر فريدرك كلارك برسكت من الولايات المتحدة العلاقة بين «الشعر والأحلام» باستخدام مفاهيم التحليل النفسي عام 1912. ومن عادة النقد الأدبي الفرويدي المعتاد أن ينغمس في بحث ممل عن الرموز الجنسية،

وغالبا ما يتجنى على معنى العمل الفني وعلى وحدته. ولكن هذا النقد، مثله مثل النقد الماركسي، أسهم في تزويد العديد من النقاد المعاصرين بوسائل نقدية رغم أنهم ليسوا فرويديين. فقد استخدم إدموند ولسون في الجرح والقوس المنهج الفرويدي ببراعة من أجل الوصول إلى تحليل نفسي لكل من ديكنز وكبلنغ، وفي إنكلترة دافع هربرت ريد عن شلي وفسر وردزورث بالاستعانة بهذه المدرسة.

أما الاتجاه الثالث من اتجاهات النقد في القرن العشرين فيمكن دعوته بالنقد اللغوي. وهذا النوع من النقد يأخذ مقولة مالارميه الشهيرة عن كون الشعر لا يكتب بالأفكار، بل بالكلمات مأخذ الجد، ولكن يجب أن نميز بين طرق التناول المختلفة في البلاد المختلفة. فقد أسست في روسيا خلال الحرب العالمية الأولى «جمعية لدراسة اللغة الشعرية» (OPOJAZ) أصبحت فيما بعد نواة الحركة الشكلية الروسية، وقد كانت هذه الجماعة في مراحلها الأولى مهتمة بالدرجة الأولى بمشكلة اللغة الشعرية التي رأى فيها أعضاء الجمعية لغة خاصة تتصف بتشويه مقصود للغة العادية عن طريق «العنف المنظم» الذي يرتكب ضدها. ووجهوا جل عنايتهم للطبقة الصوتية من اللغة-توافقات أحرف العلة، مجموعات الأحرف الساكنة، القافية، إيقاع النثر، والأوزان-وأكثروا من الاستعانة بمفهوم الفونيم [أصغر وحدة صوتية ذات معنى] الذي كان قد ظهر على أيدي دي سوسير وأعضاء مدرسة جنيف، ثم على أيدي اللغويين الروس أمثال تروبتسكوي. وقد ابتكروا العديد من المناهج الفنية (بل حتى الإحصائية) لدراسة العمل الأدبي الذي حسبوه نتيجة الوسائل الفنية التي يتكون منها. لقد كانوا وضعيين يحدوهم مثال علمي في البحث الأدبي.

أما في ألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى فقد طبقت مفاهيم لغوية مختلفة تمام الاختلاف على دراسة الأدب، خاصة على أيدي مجموعة من دارسي لغات الرومانس. فقد كتب كارل فوسلر (1872- 1949) مثلا عددا من الكتب التحليلية الدقيقة التي شملت دراسات عن دانتي وراسين وشعر العزلة الإسباني، استخدم فيها مفهوم كروتشه عن وحدة اللغة والفن من أجل أن يدرس التركيب اللغوي والأسلوب باعتبارهما خلفا فرديا. وقد ادعى أن اكتشاف الخاصية الأسلوبية لدى كاتب من الكتاب تمكنه من

استخلاص المسيرة الروحية له. إلا أن شبتزر نفسه تنكر فيما بعد لهذه الطريقة وتحول إلى التفسير البنيوي للأعمال الأدبية حيث ينظر للأسلوب باعتباره السطح الذي يقود الدارس، إذا تمعن فيه كما ينبغي، إلى اكتشاف دافع رئيس من دوافع الكاتب، أو اتجاه أساسي عنده أو طريقته في النظر إلى العالم، تلك الطريقة التي لا تكون باطنة أو شخصية بالضرورة. وقد حلل شبتزر مئات المقاطع المأخوذة من الأعمال الأدبية باستعمال التصنيفات النحوية والأسلوبية والتاريخية ببراعة لا مثيل لها. وانصبت معظم جهوده على الآداب الفرنسية والإسبانية والإيطالية، ولكنه حلل في سنواته الأخيرة التي قضاها في الولايات المتحدة قصائد لدن ومارفل وكيتس ووتمن وغيرها من النصوص الإنكليزية. وقد ركز شبتزر في العادة على القطع القصيرة تركيزا يكاد يصل حد التمحل. واستعمل إرخ آورباخ (1892-1957) المنهج ذاته تقريبا، وكتابه المحاكاة (1946) تاريخ للواقعية من هوميروس إلى بروست يبدأ دائما بمقاطع معينة يحللها تحليلا أسلوبيا من أجل أن يبدأ سلسلة تأملاته حول تاريخها الأدبي الاجتماعي والفكري. أما مفهوم آورباخ حول الواقعية فيتسم بالخصوصية. أو ربما بالتناقض: فهي عنده إدراك مجسد للواقع السياسي والاجتماعي، وهي أيضا شعور بالوجود مأساوي الطابع يواجه فيه الإنسان خياراته الأخلاقية وحيدا.

صادف النوع الألماني من الدراسات الأسلوبية نجاحا مدهشا في العالم الناطق بالإسبانية. ويعتبر داماسو ألونسو (ولد سنة 1898) أشهر ممارسيه. وهو يعتبر النقد الأدبي اسما آخر للدراسة الأسلوبية. وقد أعاد تقويم الشعر الإسباني مبديا إعجابه بشعر الباروك والغونغورا، وشعر القديس يوحنا صاحب الصليب. لكن ألونسو لسوء الحظ غالبا ما يهمل الطرق اللغوية والأسلوبية في غمرة محاولاته للاقتراب من نظرة أخروية صوفية تعيا على التعبير.

لكن الغريب أن هذا النوع من النقد اللغوي الأسلوبي لم ينتشر انتشارا واسعا في العالم الأنجلوسكسوني، ذلك أن الفجوة بين اللغويات والنقد الأدبي توسعت توسعا لا مبرر له. وزاد جهل النقاد بالفلولوجيا باستمرار، وعبر اللغويون، على الأخص مدرسة ييل التي كان على رأسها المرحوم لنزد بلومفيلد، عن عزوفهم عن قضايا الأسلوب واللغة الشعرية بصراحة. غير

أن الاهتمام باللغة اهتماما بارز بين النقاد الإنكليز والأمريكيين، ولكنه اهتمام أميل إلى علم الدلالة، وإلى تحليل الدور الذي تلعبه اللغة العاطفية في مقابل اللغة الفكرية أو العلمية. وهو اهتمام يشكل أساس النظريات التي جاء بها أ. أ. رتشاردز.

طور رتشاردز (ولد عام 1893) نظرية للمعنى تميز بين المعنى sense والنبرة tone، والشعور feeling، والقصد intention، وتؤكد على أهمية الغموض في لغة الشعر، وقد حلل رتشاردز في كتابه النقد التطبيقي (1928) المصادر المتعددة لسوء فهم الشعر تحليلا اتصف بقدر عظيم من المهارة التعليمية، مستخدما أوراقا لطلبته كتبوها حول قصائد لا يعرفون قائليها. ولكنني أرى أن من سوء حظ العمل التحليلي الدقيق الذي قام به رتشاردز أنه يرزح تحت عبء نظرية في الأثر النفسي للشعر لا تبدو لي خاطئة فقط، بل معطلة للدراسة الأدبية. فرتشاردز لا يعترف بعالم القيم الجمالية. والقيمة الوحيدة للفن عنده هي أنه يفرض علينا نظاما نفسيا، أو ما يدعوه رتشاردز بترتيب الدوافع، أو توازن الاتجاهات الذي يسببه العمل الفني. لذا فالفنان عنده معالج للاضطرابات الذهنية، والفن علاج أو مقو للأعصاب. لكن رتشاردز لم يتمكن من وصف هذا التأثير الذي ينتجه الفن وصفا كاملا رغم ادعائه بأن الفن (حسب فهمه هو) سيحل محل الدين كقوة اجتماعية. وهو يجد نفسه في نهاية المطاف مضطرا للاعتراف بأن التوازن المطلوب يمكن أن تسببه سجادة، أو وعاء فخاري، مثلما يسببه فن العمارة الذي نجده في البارثنون. وليس المهم أننا نحب شعرا جيدا أو رديئا ما دامت أذهاننا تترتب. وهكذا تنتهي نظرية رتشاردز-وهي نظرية ذات مطامح علمية كثيرا ما تحيلنا إلى التطورات المستقبلية في علم الأعصاب-إلى الشلل النقدي، إلى الفصل التام بين القصيدة كبنية موضوعية وبين ذهن القارئ. وصار الشعر معزولا تماما عن كل المعرفة، وعن أي إشارة إلى الواقع. أقصى ما يفعله الشعر هو تفصيل القول في الأساطير التي يحيا بها البشر حتى ولو كانت هذه الأساطير خاطئة، وليست أكثر من مقولات زائفة من وجهة نظر العلم.

إن اختزال رتشاردز للشعر، حتى أصبح مجرد مناسبة تنظم بواسطتها دوافعنا، ووسيلة نحقق بها صحتنا العقلية، لا يقودنا إلا إلى طريق مسدود

في النظرية الأدبية. لكن رتشاردز تميز بمزية حقيقية، وهي إثارة الاهتمام بلغة الشعر. وعندما أهملت تعاليمه السيكولوجية تبين أن طريقته في التحليل يمكن أن تؤدي إلى نتائج ملموسة. وهذا بالضبط هو ما فعله وليم إمبسون (ولد عام 1906). فقد تجاهل إمبسون نظرية رتشاردز حول اللغة العاطفية ثم رفضها فيما بعد رفضا تاما، وطور مفهوم رتشاردز الخاص بمرونة اللغة الشعرية وغموضها باستعمال طريقة التعريفات المتعددة. وتتبع كتابه سبعة أنواع من الغموض (1930) المدلولات الشعرية والاجتماعية لقصائد تتصف بالصعوبة واللماحية، وباستعمال الاستعارات الغنية إلى أقصى حد ممكن بواسطة التحليل اللغوي، وغالبا ما اشتط في بعده عن النص، وفي جريه وراء التداعيات الشخصية. وقد مزج إمبسون في كتبه المتأخرة هذا التحليل الدلالي بأفكار استمدها من التحليل النفسي والماركسية، وترك مؤخرا عالم النقد الأدبي جريا وراء نوع خاص من التحليل اللغوي هو في كثير من الأحيان مجرد مبرر لإظهار ألاعيبه الفكرية المدهشة، ومهارته في عرض علمه الغزير.

ترك التحليل الدلالي عند رتشاردز أثرا مهما على عدد من النقاد الأمريكيين الذين يدعون عادة النقاد الجدد. وقد مزج كنث بيرك (ولد سنة 1897) مناهج الماركسية، والتحليل النفسي، والأنثروبولوجيا مع علم الدلالة من أجل وضع نظام للسلوك والدوافع الإنسانية يستخدم الأدب للتوضيح والتوثيق. وقد كان بيرك في أوائل عهده ناقدا جيدا، ولكن جهوده في العقود الأخيرة انصبت على محاولة التوصل إلى فلسفة للمعنى والسلوك الإنساني والفعل ليس الأدب مركزها. وتختفي من نظرية بيرك كل الفروق بين الحياة والأدب وبين اللغة والفعل.

وصل النقد الأدبي عند بيرك أوسع حدوده الممكنة. أما كليانث بركس (ولد عام 1906) فهو على النقيض من بيرك. صحيح انه بدأ مع رتشاردز، إلا أنه وصل إلى نتائج مختلفة تماما. فقد جرد مصطلحات رتشاردز من فرضياتها السيكولوجية وحولها إلى أدوات للتحليل الأدبي، مما مكنه من تحليل القصائد تحليلا يخلو من التجريد باعتبارها بنى من المتناقضات، أي من المفارقات، دون أن يمنعه ذلك من الكلام عن الاتجاهات. والمفارقة عند بركس اصطلاح واسع الدلالة يعني عنده إدراك التنافر والغموض

والتوفيق بين المتناقضات، تلك الخصائص التي يجدها بركس في كل الشعر الجيد، أي كل الشعر الفني. فعلى الشعر أن يتصف بالمفارقة من أجل أن يصمد أمام النظرة المفارقة. ولا شك في أن طريقته تنجح أكثر ما تنجح عندما تطبق على دن، أو شكسبير، أو إليوت، أو ييتس، ولكن بركس بين في المزهرية حسنة الصنع (1947) أن هذه الطريقة في التحليل تنجح حتى عندما نتناول قصائد لوردزورث وتنسن، وغري، وبوب. ولذا فهي تفيد كثيرا من النظرة الأساسية التي تميز بها النوع الرابع من أنواع النقد في القرن العشرين: الشكلية العضوية الرمزية الجديدة.

هذه الشكلية العضوية لم تنشأ من عدم. فقد بدأت في ألمانيا في أواخر القرن الثامن عشر وأدخلها كولرج إلى إنكلترة. ثم دخل الكثير من أفكارها بطرق ملتوية في النظريات الرمزية الفرنسية في أواخر القرن التاسع عشر، وبطريقة أكثر مباشرة وجدت في بنديتو كروتشه عبر هيغل ودي سانكتس-من يصوغها صياغة بعيدة الأثر. ولذا فإن كولرج وكروتشه والرمزيين الفرنسيين هم الممهدون المباشرون لما يدعى في كل من إنكلترة وأميركا بالنقد الجديد، رغم أن المدهش في هذا التراث-وهو المثالي في فرضياته الفلسفية-أنه امتزج هنا بالسيكولوجية الوضعية وعلم الدلالة النفعي اللذين جاء بهما أ. أ. رتشاردز.

هيمن بنيديتو كروتشه (1866- 1952) على النقد الإيطالي والبحث العلمي فيها هيمنة كاملة خلال نصف القرن الماضي، ولكن نظرياته خارج إيطاليا لم يكن لها إلا أثر سلبي. بل إن مروج أفكاره في الولايات المتحدة جول ي. سبنغارن، مؤرخ النقد الأدبي في عصر النهضة البارز، لم يفهم آراء كروتشه الغريبة. فكتاب الإستطيقا (1902) يدعو لنظرية في الفن تعتبره حدسا وتعبيرا في الوقت ذاته. والفن عند كروتشه ليس حقيقة لها وجودها الطبيعي، بل هو مسألة ذهنية. وهو ليس لذة أو أخلاقا، وليس علما أو فلسفة. وليس هناك فرق بين الشكل والمضمون. والرأي الشائع حول كون كروتشه شكليا يدعو للفن من أجل الفن رأي خاطئ. فالفن عنده يلعب دورا في المجتمع، يمكن السيطرة عليه من قبل المجتمع. ولا يعطي كروتشه للشكل بمعناه المألوف أي اهتمام في نقده لأن اهتمامه ينصب على ما يدعوه بالعاطفة السائدة. وليس هناك في أحادية كروتشه المتطرفة مكان للتصنيفات

البلاغية، للأسلوب أو الرمز أو الأنواع الأدبية، ولا حتى للفروق بين الفنون لأن كل عمل فني حدس/تعبير فريد. ولا فرق عنده بين خالق العمل الفني والعمل والقارئ. وأقصى ما يستطيع النقد الأدبي أن يفعله هو أن يزيل الحواجز بين هذه العناصر الثلاثة وأن يصدر حكمه حول ما إذا كان العمل شعرا أم غير شعر. وموقف كروتشه متماسك ولا تضيره الاعتراضات التي تتجاهل أساسا ذلك الموقف في الميتافيزيقا المثالية. وإذا ما ترددنا وقلنا إن كروتشه يهمل مادة الفن أو وسائله، أجابنا بأن ما هو خارجي تنتفي عنه صفة الفن. ولذا فإن نظرية كروتشه تستبعد التاريخ الأدبي، وعلم النفس، والسيرة الأدبية، وعلم الاجتماع، والتفسير الفلسفي، والدراسات الأسلوبية، والنقد الذي يضع النوع الأدبي نصب عينيه، لنصل أخيرا إلى الحدسية التي يصعب فصلها في كتابات كروتشه النقدية عن الانطباعية. ونقده يركز على مقاطع بعينها، أو يختار ما يعجبه اختيارا تعسفيا استنادا إلى أحكام غير مثبتة. وبالنظر إلى تأثير كروتشه هذا فإن وضع النقد الأدبي في إيطاليا يختلف تماما عما هو عليه في الأقطار الأخرى: نجد فيه الذوق والأحكام والمعرفة الواسعة، ولكننا لا نجد تحليلا منظما للنصوص، ولا تاريخا فكريا، ولا دراسات أسلوبية، اللهم إلا عند مجموعة صغيرة من المناهضين لكروتشه (مثل جوسيبي دي روبرتس وجيافرانكو كونتيني والميالين للدراسات الأسلوبية).

أما في ألمانيا فقد تحدد المفهوم العضوي الرمزي للشعر نتيجة للأثر الفرنسي الذي تركز حول الشاعر شتفان غيورغه ومريديه. فقد توسع هؤلاء المريدون في شروحهم لتلميحات أستاذهم وأقواله فأنتجوا مجموعة من الكتابات النقدية التي أكدت للمرة الأولى بعد فترة طويلة من البحث الفلولوجي عن الحقائق، مذهبها النقدي ذا المعايير المحددة.

إلا أن النظرات الصائبة التي توصلت لها هذه المدرسة حول طبيعة الشعر أتلفتها لسوء الحظ لهجتهم المتعصبة ودعاواهم الأرستقراطية ووقارهم النبوي الذي يبالغ من شدته حين يطلقون الأحكام أنهم غالبا ما يثيرون الضحك. على أن أفضل تلاميذ غيورغه هو فريدرخ غندولف (1880-1931) الذي درس أثر شكسبير على الأدب الألماني، وكتب كتابا ضخما عن غوته (1916) حاول فيه أن يفسر شخصية غوته باعتبارها وحدة قوامها

الحياة والعمل، وذلك طبقا لمخطط أتاح له تدريج كتابات غوته إلى درجات ثلاث هي الغنائية والرمزية والأليغورية. لكن الكتاب لا يقنعنا رغم أنه حسن التأليف، دقيق الأسلوب، فهو يحيل شخصية غوته التي تفيض إنسانية، بل وبرجوازية إلى خالق خارق يخلق من أجل الخلق. غير أن ألمانيا وجدت في كتابات غندولف وهيوغو فون هوفمانشتال الأنيق المرهف، وردولف بوركهارت المتأجج العنيف طريق العودة إلى تراثها العظيم، وإلى إعادة صياغة الرأي القديم الذي يوحد ما بين الشعر والرمزية.

أما في فرنسا فقد وجد النقد الشكلي أفضل المنافحين عنه في شخص بول فاليري (1871- 1945). فقد أكد فاليري، على النقيض من كروتشه، انفصام العرى بين الكاتب والعمل والقارئ. وأكد على أهمية الشكل بمعزل عن العاطفة، ونظر إلى الشعر بمعزل عن التاريخ ورفعه إلى عالم المطلق. وهناك في رأي فاليري هوة عميقة بين عملية الخلق والعمل الفني. ويبدو أحيانا أن فاليري لا يكاد يحفل بالعمل بل بعملية الخلق، مكتفيا بتحليل القدرة الخلاقة بشكل عام. والشعر عنده ليس وحيا أو حلما بل عملا يعمل. ولا بد من أن يتجاوز الاعتبارات الشخصية حتى يتصف بالكمال. والفن العاطفي عنده فن هابط على الدوام. وعلى القصيدة أن تسعى نحو النقاء، لأن تكون شعرا مطلقا لا تشوبها الشوائب العاطفية، أو الشخصية، أو تلك التي تربطها بالواقع والحقيقة، والقصيدة القصيدة لا تنثر ولا تترجم. في عالم متماسك قوامه الأصوات والمعاني. ويبلغ من تلاحم عناصرها أننا لا نستطيع فصل الشكل عن المضمون. والشعر يستغل إمكانات اللغة إلى أبعد حد ممكن، مبتعدا بنفسه عن الكلام العادي بواسطة الأصوات والأوزان وكل الوسائل التي تتيحها الصور الشعرية. واللغة الشعرية هي لغة ضمن اللغة، أي أنها لغة لها شكلها المستقل تمام الاستقلال. والشعر عند فاليري حساب وتمرين، بل لعبة وأغنية وترنم وسحر وتعويذة. إنه فن يقوم على الصور البلاغية والترنيم، وهو مواءمة بين الصوت والمعنى يصل حسب تقاليده هو، حتى ولو كانت تعسفية، إلى درجة المثال الذي تشكل عناصره وحدة واحدة تتجاوز الزمن وتصل عالم المطلق. فالرواية بما فيها من شوائب وتعقيدات حبكة، والمأساة باعتمادها على العواطف الجياشة، أقل شأنا من الشعر في نظر فاليري-ولا تنتميان إلى عالم الفن إن شئنا الدقة. وهكذا

نتبين أن فاليري يدافع عن موقف بالغ التشدد، تشكل الفجوات التي تتخلله نقاط ضعف واضحة. لكنه موقف أثمر لأنه أكد واحدة من أهم قضايا النظرية الشعرية المعاصرة، وهي اكتشاف التمثيل النقي، و«الرؤية المباشرة» التي كان يبحث عنهما شاعران آخران من شعراء العصر هما إليوت ورلكه.

إن الشبه مع إليوت باد للعيان، فقد عبر إليوت عن الصيغة الإنكليزية للنظريات الرمزية الشكلية. ووصف التغير الهائل الذي حصل في الذوق الشعري في عصرنا، وأكد العودة إلى تراث يدعوه «كلاسيكيا». وتبدأ نظرية إليوت الشعرية بنظرية سيكولوجية حول الخلق الشعري، تقول إن الشعر ليس «فيضا عفويا للمشاعر الجياشة» [كما قال وردزورث]، وليس تعبيرا عن شخصية الشاعر، بل هو تنظيم غير شخصي للمشاعر يحتاج إلى «حس متكامل»، إلى تعاون بين الفكر والشعور من أجل أن يجد الشاعر «المعادل الموضوعي» الدقيق، ألا وهو البنية الرمزية للعمل الفني. ونحن نلمس عند إليوت شيئا من الصراع بين الكلاسيكية الأيديولوجية وذوقه العفوي الذي يمكن وصفه بأنه ذوق باروكي رمزي. ثم إن انشغال إليوت المتزايد بمسألة العقيدة الصحيحة جعله يلجأ لمعيار مزدوج في النقد، قوامه الإستطيقا والدين. ولذا نجده يفصم العروة التي توحد العمل الفني، وهي أهم ما أسهمت به الإستطيقا الشكلية.

اجتمعت الأفكار التي جاء بها كل من إليوت ورتشاردز أفضل اجتماع لها، في إنكلترة على الأقل، في كتابات رتموند ليفس (ولد عام 1895). وكتابات تلاميذه الذين تجمعوا حول مجلة Scruting (التمحيص) (1932-1953). إن ليفس رجل ذو معتقدات قوية، وهو مجادل فظ الطباع. وقد حرص في السنوات الأخيرة على تأكيد اختلافه مع التطورات المتأخرة في أفكار إليوت ورتشاردز. ولكن نقطة بدايته تكمن عندهما: في ذوق إليوت وفي طريقة رتشاردز في التحليل. وهو يختلف عنهما بما يبديه أساسا من اهتمام أرنولدي بالنزعة الإنسانية الأخلاقية. ويمارس ليفس فن التحليل الدقيق، أي فن تدريب القدرة على الاستجابة الذكية الحساسة، وهو فن لا تعنيه النظرية الأدبية، أو يهمه التاريخ الأدبي في شيء. ولكن هذه القدرة على الاستجابة الذكية الحساسة تعني أيضا عند ليفس وعيا بالتراث واهتماما بالثقافة المحلية، وبالوحدة العضوية التي كانت تؤلف بين ساكني

الريف الإنكليزي. وقد انتقد ما طرأ من تحول تجاري على الحياة الأدبية الإنكليزية ودعا إلى ضرورة اتباع نهج ونظام اجتماعيين، وضرورة «النضج» و«العقلانية» و«الانضباط». لكن هذه المصطلحات مصطلحات دنيوية صرفة وتشمل مثل د. هـ. لورانس. وغالبا ما يكون اهتمام ليفس بالنص خداعا، فهو سرعان ما يترك السطح اللغوي من أجل أن يحدد العواطف الخاصة التي يعبر عنها الكاتب. وبذا يصبح ناقدا اجتماعيا أخلاقيا، ولكنه يصر على تشابك اللغة والأخلاق وعلى أخلاقية الشكل.

يشارك من يدعون بالنقاد الجنوبيين ليفس في موقفه العام بين إليوت ورتشاردز، ويشاركونه اهتمامه بشرور التحول إلى المدن وهيمنة الروح التجارية وبضرورة التوصل إلى مجتمع سليم هو وحده القادر على إنتاج أدب حي. لكن النقاد الجنوبيين-جون كرو رانسوم، وألن تيت، وكليانث بركس، وروبرت بن وارن-يختلفون عن إليوت برفضهم ميوله العاطفية. إذ يقولون إن الشعر ليس لغة عاطفية فقط، بل هو نوع خاص من المعرفة التمثيلية. فقد قال جون كرو رانسوم (ولد سنة 1888) في جسم العالم (1938) إن الشعر ينقل الإحساس بعينية العالم. فما دام العلم مستمرا في تقليص العالم إلى أنماطه وأشكاله، فإن على الفن أن يرد عليه ويمنحه جسما. والشعر الحق هو الشعر الميتافيزيقي الذي يبدي وعيا جديدا بشيئية العالم، ينقله لنا عن طريق الاستعارات المطولة والرمزية التي تتخلله. وقد أكد رانسوم على نسيج الشعر، على ما يبدو فيه من تفاصيل زائدة عن الحاجة، تأكيدا بلغ من قوته أن رانسوم يكاد يصل بنا إلى انفصام جديد داخل العمل الفني بين البنية والنسيج. وكان ألن تيت (ولد سنة 1899) قد انشغل هو أيضا بالدفاع عن الشعر ضد العلم، ذلك أن العلم يعطينا مجردات بينما يعطينا الشعر مجسدات. ولأن العلم يعطينا معرفة جزئية بينما يعطينا الشعر معرفة كلية. والتجريد يتلف الفن، أما الفن الجيد فينطلق من وحدة الفكر والعاطفة، أو من «التوتر» بين التجريد والإحساس إن شئنا الدقة.

هناك نقاد آخرون لا نستطيع بحثهم هنا بالتفصيل يشاركون النقاد الذين ذكرناهم نظرتهم العضوية الرمزية على وجه العموم، منهم ر. ب. بلاكمور (ولد سنة 1904) الذي دخل في سنواته الأخيرة في متاهات من المصطلحات الشخصية والمشاعر الغامضة رغم أنه قارئ ممتاز للشعر، و

و. ك. ومست (ولد سنة 1907) الذي يحاول كتابه الأيقونة اللغوية (1954) أن يدعم تعاليم النقد الجديد، وآيفر ونترز (ولد سنة 1900) الذي يفوق النقاد الأمريكيين الآخرين في عقلانيته وميوله الأخلاقية مع أنه يتفق معهم في ذوقهم العام وفي مناهجهم التحليلية.

لا شك في أن النقد الجديد (الذي تبدو لي نظراته الأساسية نظرات تصلح أساسا للنظرية الشعرية) قد بلغ مرحلة الإنهاك. ولم تستطع هذه الحركة من بعض النواحي أن تتخطى مدارها الضيق الذي بدأت منه. فظل من تناولتهم من الكتاب الأوروبيين محدودين بشكل يلفت النظر. وظلت نظرتها التاريخية قصيرة جدا، فأهملت التاريخ الأدبي كما أهملت العلاقات الممكنة بين النقد الأدبي واللغويات الحديثة مما أبقى دراساتها المتعلقة بالأسلوب والمفردات والأوزان دراسة تليق بالهواة. وغالبا ما تبدو إستطيقيتهم الأساسية بدون أسس فلسفية متينة. لكن الحركة رفعت مستوى الوعي والعمق في النقد الأمريكي بشكل لا مثيل له. وطورت أساليب بارعة جدا في تحليل الصور الشعرية والرموز، وخلقت ذوقا جديدا يناهض التراث الرومانسي. وقدمت دفاعا مهما عن الشعر في عالم يسوده العلم. ولكنها لم تتمكن من تفادي خطر التحجر والتقليد الميكانيكي. ولعل الوقت قد حان للتغيير.

تحدى أرسطوطاليو شيكاغو مؤخرا اهتمام النقاد الجدد باللغة الشعرية وبالرمزية. وتؤكد هذه المدرسة، التي تثير بعض القضايا الجدلية ضمن حدود الشكلية، على أهمية الحبكة والتأليف والنوع الأدبي. وقد حققت عددا كبيرا من النقاط ضد متصيدي المفارقات، والرموز، ونواحي الغموض والأساطير. ولكن لا رولاند س. كرين ولا إلدر أولسون كان قادرا على إعطاء حلول أفضل من مجرد التصنيفات الجافة لأنماط الأبطال، وبنى الحبكات، والأنواع الأدبية. وهم يخفون عدم احتفالهم بالقيم الإستطيقية خلف سلاح تضلعهم في عالم البحث العلمي. ولذا يبدو أن نشاطهم المبالغ في أكاديميته مصيره الذبول قبل أن يثمر. لكن النوع الخامس من أنواع النقد التي ذكرناها، ألا وهو النقد الأسطوري، يتمتع بقدر أكبر بكثير من الحيوية. وقد نشأ هذا النوع في أحضان الأنثربولوجيا الثقافية والصيغة الينغية من اللاوعي كخزان جماعي للأنماط العليا وللصور الأولى التي

انطبعت في ذهن الإنسان. وقد اتصف ينغ نفسه بالحذر في تطبيق فلسفته على الأدب. ولكن هذا الحذر ذهب أدراج الرياح في كل من إنكلترة والولايات المتحدة، عندما حاولت مجموعة كاملة من النقاد أن تكتشف الأساطير الأصلية للإنسانية خلف الأدب: الأدب الإلهي، الهبوط إلى الجحيم، التضحية بالإله، إلخ. وقد درست مودبتكن في إنكلترة في كتابها الأنماط العليا في الشعر (1934) قصيدتي الملاح الشيخ واليباب باعتبارهما قصيدتين تتناولان نمط الانبعاث. وفي الولايات المتحدة كان النقد الأسطوري أنجح محاولة للحلول محل النقد الجديد. فقد أتاح الحديث عما كان النقد الجديد قد أهمله من مواضيع الشعر، وعن الفولكلور وعن المحتوى. لكن مخاطر هذه الطريقة واضحة للعيان، إذ تختفي الحدود الفاصلة فيها بين الفن والأسطورة وحتى بين الفن والدين. وتختزل غيبيتها اللاعقلانية كل الشعر إلى أداة نقل لعدد محدود من الأساطير عن الانبعاث والتطهير. وبعد أن نفك رموز العمل الفني وفق هذه المصطلحات نحس أننا انتهينا إلى الإحساس باللاجدوى والتكرار الممل. وهذا هو عيب الكثير من كتابات ولسون نايت التي استخلصت حكمة غيبية من شكسبير وملتون وبوب ووردزورث. وحتى بايرون. لكن أفضل ممارسي هذا النقد قادرون على الإفادة من النظرات الصائبة التي يتيحها لهم النقد الأسطوري، ومن معرفتهم الوثيقة بطبيعة الفن. وهكذا نجد فرانسس فيرغسن يحافظ في فكرة المسرح (1949) على فهمه الخاص الأرسطوطالية، وفيليب ويلرايت في النافورة المشتعلة (1954) على نظراته الخاصة بدلالات الشعر. أما نورثرب فراي فقد بدأ بتفسير ممتاز للأساطير الشخصية التي خلقها وليم بليك، وذلك في كتابه التماثل المخيف (1947)، ومزج في كتابه تشريح النقد (1957) بين النقد الأسطوري وبين بعض الأفكار المستمدة من النقد الجديد. ويهدف التشريح إلى الوصول إلى نظرية شاملة في الأدب لا يحد مراميها حد. ولعل من الأحكم أن يكتفي فراي بنظرة أكثر تواضعا حول وظيفة النقد.

والنوع الحديث الآخر الذي يتصف بالحيوية هو سادس أنواع النقد في القرن العشرين، أي الوجودية. لقد هيمنت الوجودية على الحياة الفكرية الفرنسية والألمانية بعد الحرب العالمية الثانية ولم تبدأ بالانحسار البطيء إلا هذه الأيام. وإذا ما نظرنا إلى الوجودية باعتبارها فلسفة اليأس، فلسفة

«الخوف والارتعاش»، فلسفة الشعور بالانكشاف وسط عالم معاد، فإننا سنفهم أسباب انتشارها. لكن الكتاب الرئيس من بين كتب مارتن هيدغر (ولد عام 1889)، وهو كتاب الوجود والزمان، يعود إلى عام 1927، وكانت الأفكار الوجودية شائعة في ألمانيا منذ أوائل العشرينات، عندما شاعت أفكار كيركغور. وقد كانت وجودية هيدغر نوعا من الإنسانية الجديدة التي تختلف اختلافا عميقا عن وجودية المدرسة الفرنسية المتشائمة التي يعتبر مفهوم العبث أحد أبرز مفاهيمها. لكن تأثير هيدغر على النقد الأدبي مرده إلى مفرداته واهتمامه بمفهوم الزمان لا إلى تفسيراته الغريبة لقصائد من هولدرلن ورلكه. وقد عنت الوجودية في النقد الأدبي الألماني العودة إلى النص، إلى موضوع الأدب ورفض علم النفس، والسيرة، وعلم الاجتماع، والتاريخ الفكري، وهي الأمور التي كان البحث الأدبي الألماني قد وقف عليها نفسه تماما تقريبا. فقد درس ماركس كومريل 1944- 1902 Kommerell مثلا في تحليلاته الدقيقة الكثيرة للقصائد-درس الشعر باعتباره وعيا للذات، وفسر إميل شتايغر (ولد سنة 1908) الزمن باعتباره شكلا من أشكال الخيال الشعري ووضع نظرية شعرية ألحق فيها أنواع الشعر الرئيسة-الغنائية والملحمة والمأساوية-بالأبعاد الثلاثة لمفهوم الزمن، وربط الغنائية بالزمن الحاضر، والملحمة بالماضي، والدراما بالمستقبل على ما في هذا من غرابة.

وفي فرنسا يعتبر جان بول سارتر أهم فلاسفة الوجودية رغم أن أكثرنا سيذكره باعتباره داعية الفن الملتزم بمسؤوليته الاجتماعية. غير أن كتابه ما الأدب ؟ (1948) دعوة متحمسة لمفهوم ميتافيزيقي للفن، يجد الشعر الخالص فيه مكانا له. والهدف النهائي للفن عند سارتر لا يختلف كثيرا عما قاله شلر في التربية الإستطيقية:«؛ إنه استعادة العالم يجعلنا نراه لا كما هو بل كما لو أنه صدر عن الحرية الإنسانية». غير أن سارتر يشك في الخيال. فهو يخلق عالما وهميا مشوها، يخلق اللاواقع، يخلق الوهم الذي يتبدد لدى الاتصال الأول بعبثية الوجود الحقيقي ورعبه.

غير أن النقد الوجودي الأصيل ظهر مستقلا عن سارتر، وغالبا ما امتزج بعناصر من الرمزية والسريالية والتومائية. وكان كتاب مارسيل ريمون من بودلير إلى السريالية (935) منبع مفهوم نقدي لم يسع إلى تحليل العمل

الفني سعيه إلى اكتشاف «الوعي» الخاص للشاعر ومشاعره الوجودية. وقد تتبع ريمون في هذا الكتاب أسطورة الشعر الحديث إلى مصدرها في شعر بودلير. وعاد ألبير بيغان (1901- 1957) في الروح الرومانسية والحلم (1939) إلى عالم الأحلام الذي صوره الرومانسيون الألمان، وفي كتاباته المتأخرة إلى بلزاك صاحب الرؤية الخاصة، وإلى نرفال ولوتريمون، إلى أن انتهى به المطاف إلى قبول التصوف الكاثوليكي. أما جورج بوليه فقد حلل في دراسات حول الزمن الإنساني (1950) مشاعر الكتاب الفرنسيين ومفاهيمهم حول الزمن من مونتاني إلى بروست ببراعة مدهشة. لكن موريس بلانشو يختلف عن غيره بعض الشيء. فقد تساءل بسبب وعيه العميق بنواقص اللغة عما إذا كان الأدب ممكنا، وأخذ يتأمل في الوحشة الأساسية ومجال الموت مستخدما كتابات مالارميه، وكافكا، ورلكه، وهولدرلن كنصوص ينطلق منها. وقد بدأت بعض أفكار النقد الوجودي تدخل في الكتابات النقدية الأمريكية. ولذا تنتهي تحليلات جفري هارتمن العميقة لوردزورث وهوبكنر وفاليري ورلكه في كتابه النظرة المباشرة (1954) إلى مفهوم في الشعر يرى فيه فهما للوجود بكل مباشرته. وطبق ج. هلس ملر منهج بوليه على دراسة الزمان والمكان في روايات دكنز (1959).

ولكن مع أنني أتعاطف مع الكثير من نظرات النقد الأسطورية والنقد الوجودي الخاصة بالنفس الإنسانية وظروف الإنسان، ولا أملك إلا الإعجاب ببعض نقاد هاتين المدرستين، إلا أنني لا أرى أن أيا منهما تقدم الحلول لمشكلات النظرية الأدبية. فقد عدنا مع الأساطير الوجودية إلى توحيد الفن بالفلسفة أو بالحقيقة. وهذا يؤدي إلى تحطيم الهوية الإستطيقية للعمل الفني أو إلى تجاهلها من أجل دراسة الاتجاهات والمشاعر والمفاهيم والفلسفات التي نعزوها للشعراء. ويصبح فعل الخلق والشاعر مركز الاهتمام لا العمل الفني. ولذا فلا أزال أرى أن الإستطيقا الشكلية العضوية الرمزية التي تمتد جذورها من التراث العظيم للإستطيقا الألمانية منذ أيام كانت وهيغل، مرورا بالرمزية الفرنسية، ودي سانكتس، وكروتشه، أقرب إلى فهم طبيعة الشعر والفن من غيرها. وهي تحتاج هذه الأيام إلى أن تفيد أكثر من الدراسات اللغوية والأسلوبية ومن التحليل الواضح لمكونات الشعر كيما تصبح نظرية أدبية متماسكة قابلة لمزيد من التطور والتشذيب، دون الحاجة

إلى مراجعتها مراجعة جذرية.

كان هذا الاستعراض للاتجاهات الرئيسة في نقد القرن العشرين شبيها بالضرورة لإحدى رحلات كوك السياحية أو لرحلة سريعة بالطائرة. ولذا فإننا لم نشر إلا إلى الملامح الرئيسة للأرض التي قطعناها. وكان اختيار الأسماء تعسفيا، أحيانا، وعذري الوحيد لما في هذا الاستعراض من نواقص هو إيجازه الشديد وجدة المهمة التي أخذتها على عاتقي. فلست أعلم عن أي محاولة أخرى، مهما بلغ من إيجازها، لاستعراض الوضع الحالي في النقد الأدبي على الصعيد العالمي. ولكن هذا المنظور العالمي ضروري هذه الأيام أكثر من أي وقت مضى في تاريخ النقد الأدبي.

# الحواشي

## حواشي الفصل الأول

( * ) العنوان الرئيس لهذا الجزء هو:
من كتاب Concepts of Criticism 20-1. Literary Theory, Criticism, and Historypp للمؤلف

(2*) الأيقونة هي الصورة، والإيقونوغرافية اصطلاح يعني إما تمثيل الأفكار أو التجارب بواسطة الصور والرموز (الإيقونات)، أو دراسة هذه الصور والرموز وتفسيرها، خاصة كما نظهر في فنان مفرد أو مدرسة من المدارس أو ثقافة من الثقافات. (المترجم)

(3*) يغسس هو الحصان المجنح في الأساطير اليونانية الذي غالبا ما أستعمل رمزا للخيال- المترجم.

## حواشي الفصل الثاني

( * ) العنوان الرئيس لهذا الجزء:P.P. 37 (The Concepts of Evolution in Literary History) 53 من كتاب Concepts of Criticism للمؤلف.

(2*) المانرية: هي مجموعة الخصائص الفنية التي يتميز بها فنان معين، يكررها حتى يعرف بها، وتغدو متوقعة يسهل تقليدها والسخرية منها [م].

## حواشي الفصل الثالث

( * ) العنوان الرئيس لهذا الجزء: Concepts of Form and Structur in Twentieth-Century. (P.54-68) Criticism من كتاب Concepts of Criticism للمؤلف.

## حواشي الفصل الرابع

(*) العنوان الرئيس لهذا الجزء. The Concept of Romanticism on Literary History P.128-198.من كتاب Concepts of Criticism للمؤلف.

(2*) آلات السرد: هي ما يستخدمه الشاعر (العلمي عادة) من آلية ومنظومات خارقة للطبيعة لمساعدته في تحريك أحداث قصته. «م».

(3*) التايبلوجي: نستخدم هذه الكلمة بمعنيين في الدراسات الأدبية: 1- تصنيف الشخصيات، أو الأحداث، أو الأفكار إلى أنماط types-2-دراسة الرموز، أو تفسيرها. (م).

(4*) المطبوع والمصنوع: هذه ترجمة لعنوان بحث شلر الشهير Uber naive und sentimental ische Dichtung والترجمة الحرفية لكلمتي naive و Sentimentalische (الساذج والعاطفي) تفسد المقصود. فكلمة naive عند شلر تصف الشاعر الذي تكون شخصيته على وفاق مع الطبيعة (كشعراء اليونان

وشكسبير وغوته) أما كلمة Sentimentalische فتصف الشاعر (كشلر نفسه) الذي فقد ذلك الوفاق المباشر مع الطبيعة، ولكنه يتوق إلى استعادته (المترجم).

(*5) الككني:

هي-هنا-كلمة تحقير تشير إلى انحطاط لغة الرومانسيين الإنكليز من وجهة نظر أعدائهم. والكلمة تشير أصلا إلى لهجة بعض سكان لندن ذات الطابع المميز. (م)

(*6) الأورفي:

لكن الكلمة تستعمل أيضا للدلالة على الاتجاهات الغيبية النبوية في الشعر بشكل عام. (م)

(*7)الأورجياستي: تشير هذه الكلمة إلى الطابع الاحتفالي الجماعي الذي تميزت به بعض العبادات البدائية في العصور اليونانية والرومانية القديمة مما قد يكون تضمن الجنس الشعائري.(م)

(*8) الإستنارة:

ترجمة لكلمة illuminism تفاديا للخلط مع عصر التنوير. وهذا المذهب اعتنقته جماعات سرية تدعى illuminita (المستنيرين) في كل من ألمانيا وفرنسا في القرن الثامن عشر، آمنت بالربوبية deism وبالنظام الجمهوري.

كما أطلق اسم المذهب على الموسوعيين الفرنسيين، ج وعني فيما عني أنهم كانوا ملحدين. (م)

(*9)الثيوسوفية:

تشير هذه الكلمة إلى تعاليم الفيلسوف بهمه التي تقيم معرفة العالم الطبيعي على معرفة العالم الإلهي، كما تثير إلى حركة أحدث عهدا تدعى القدرة على التوصل إلى معرفة أعمق بالطبيعة مما يتيحه العلم التجريبي، وهي بهذا المعنى تندرج تحت ما ندعوه لعلوم الغيب، ولكنها وفرت لبعض الشعراء مثل وليم بتلر ييتس نظاما من الرموز في فترة كانت الحركة الرمزية في أوج نشاطها .(م)

(*10) النيتانية:

كان العمالقة (Titons) في الأساطير اليونانية هم أبناء يرارنوس (السماء) وجيا (الأرض). وقد كافحوا من اجل السيطرة على السماء ولكن زوس قهرهم. ولذا فإن التيتانية تعني ثورة هؤلاء (أو من هو في مقامهم) ضد نظام الكون وما يتضمنه ذلك من فشل محتوم (مصدر التشاؤم). (م)

(*11) غروتسك:

اصطلاح يصف قد يضيفه الرسام أو النحات من تشويه ومبالغة على الأشكال الطبيعية بحيث يستثير السخرية والنفور. وفي الأدب تطلق الكلمة على التأثير المماثل الذي تنتجه المبالغة في رسم الشخصيات أو المواقف، كما في بعض روايات دكنز. (م)

(*12) الغيبية:

أستعمل هذه الكلمة ترجمة لكلمة Occu Itism، وأقصد بها ما يدعي بعلوم الغيب عادة من سحر وتنجيم وسيمياء وما يتصل بها من «روحانيات» يعتبرها غير المؤمنين بها من قبيل الدجل. [المترجم]

(*13) المذهب الذري:

هو الاعتقاد بوجود عناصر مستقلة متناهية في المكان أو الزمان لا يمكن تجزئتها إلى عناصر أصغر منها. (المترجم)

(*14) الربوبية:

ترجمة تقريبية لكلمة deism، وهي تدل على أن الله بعد أن خلق العالم ترفع عنه ولم يعد يتدخل في أموره. كما استخدم التعبير أيضا لوصف محاولات التوفيق بين الوحي والعقل، وجعل العقل،

هو المعيار الذي تكتسب المعتقدات من خلاله القبول. (المترجم)

## حواشي الفصل الخامس

* العنوان الرئيس لهذا الجزء Rpamnticism Re-examined P.199-221 من كتاب Concepts of Criticism للمؤلف.

(2*) الانحلال (والانحلالية): هذه ترجمة لكلمة decadentism(decadence) وهي تسمية يقصد بها مستعملوها وصف ما يعتقدون أنه هبوط في المستوى الفني بعد مرحلة من الكمال. وهي في السياق الذي نرد فيه في هذا الكتاب تشير إلى أعمال بعض الرمزيين الفرنسيين ومعاصريهم في إنكلترة. ورغم أن المعنى الفني هو الأغلب في الاصطلاح، باللغتين الفرنسية والإنكليزية، إلا أن المعنى الأخلاقي الذي تتضمنه الكلمة العربية موجود أيضا في الاصطلاح الأصلي. أنظر المقالة المركزة حول هذا الاصطلاح في: Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics ed. Alex. Preminger (المترجم).

## حواشي الفصل السادس

(*) العنوان الرئيس لهذا الجزء:. The Concept of Realism in Literary Scholarship P.222-255 من كتاب Concepts of Criticism للمؤلف.

(2*) الكلبية: هي فلسفة مجموعة من الفلاسفة اليونانيين الذين دعوا إلى الزهد والحياة الواعية المستقيمة التي لا تعتمد على العوامل الخارجية من حياة الإنسان، بل على السيطرة على الرغبات والحاجات. ولكن المذهب اتخذ أحيانا أشكالا متطرفة مثلها ديوجينس الذي يروى أنه أخذ يبحث عن الإنسان المستقيم في وضح النهار حاملا بيده مصباحا. وهذا الشك في وجود الخير في الإنسان هو المعنى السائد في الإنكليزية الدارجة. «المترجم».

## حواشي الفصل السابع

(*) العنوان الرئيسي لهذا الجزء The Term and Concept of Classicism in Literary HistoryP.55-89 من كتاب Discriminations للمؤلف.

(2*) السانزكولوتية:

تعني الثورية المتطرفة. ولعود أصل التعبير إلى فقراء الجمهوريين خلال الثورة الفرنسية ممن كان يشار إليهم بأنهم لا يملكون سراويل يرتدونها، وهو المعنى الحرفي لكلمة Sansculotte [المترجم].

(3*)الفترة الفضية من تاريخ الشعر اللاتيني:

هي فترة أعقبت الفترة الأوغسطية من تاريخ الأدب اللاتيني، وفيها سيطرت المحسنات البديعية على الشعر وكادت تقتل ما فيه من حياة، باستثناء شعر الهجاء. لأن شعر الهجاء لجأ إلى لغة قريبة من اللغة المحكية وابتعد عن الأساليب الأدبية المثقلة بالفنون البلاغية. (المترجم)

(4*) بكوكيا:

الإشارة هنا إلى الشخصية الكوميدية الشهيرة التي سمى بها تارلر ديكر روايته المعروفة أوراق بكوك. (م)

## حواشي الفصل الثامن

(*) العنوان الرئيس، لهذا الجزء-The Term and Concept of Symbolism in Literary Histpry P.90-121
من كتاب Discriminations للمؤلف.

(*2) الأليغوري: هي في أبسط أشكالها تجسيد الأفكار في شخصيات تمثل تصرفاتها ما تعنيه تلك الأفكار، أي أن المؤلف (مثل بنين في رحلة الحاج Pilgrim's Progress) يقيم علاقة واحد بواحد بين الفكرة والشخصية. ولهذا فإن معظم المنظرين المحدثين بدءا بالرومانسيين الألمان والإنكليز يعتبرون الرمز أغنى لأن العلاقة بين الرمز والمرموز إليه هي علاقة واحد بمتعدد. (المترجم)

(*3) الهرمسية:
يطلق الاصطلاح «الذي يعود أصلا إلى اسم الإله اليوناني هرميز» على الشعر الذي يستخدم الرموز الغيبية، وخاصة على مدرسة ازدهرت في النصف الأول من القرن العشرين تعود أصولها إلى أشعار نوفالس وبو ونظرياتهما، كما تطورت على يد الرمزيين الفرنسيين من أمثال بودلير ومالارميه وفاليري ومع أن أتباع المدرسة يضمون شعراء من مختلف البلدان. إلا أن مدلول الكلمة مؤخرا صار ينحصر في الشعراء الإيطاليين أمثال جوسبي أنغارتي وآرتورو أونوفري ؟ أنظر. Princeton Encyclopedia of Poetry and Portics ed Alex Preminger (المترجم)

(*4) الأنثروبوسوفية:
هي العلم بطبيعة الإنسان، أو الحكمة الإنسانية. [المترجم].

(*5) القمميون:
يشكلون مدرسة في الشعر الروسي الحديث من أعضائها آنا أخمتوفا، وغورودتسكي، وغومليوف وماندلستام.
وقد تحلق أعضاء هذه المدرسة حول مجلة أبولو، وناهضوا غموض الرمزية، وحاولوا التوصل إلى «الوضوح الأبولوني» والشاعر عندهم ليس نبيا بل صاحب صنعة. أنظر Acmeism في Princeton Encyclopedia of Poetry and. Poetics, ed. Alex Preminger [المترجم].

## حواشي الفصل التاسع

(*) العنوان الرئيس لهذا الجزء The Name and Nature of Comparative Literature (p.1-36 ) من كتاب Discriminations للمؤلف.

(*2) بوليفيمس: هو المارد ذو العين الواحدة الذي يكاد يقضي على بحارة يولسيس في الأوديسة لولا أن هدا الأخير تمكن أخيرا من فقء عينه وتمكن من الهرب. [المترجم].

(*3) السكثيون: شعب من البدو الرحل القدماء الذي كانوا يسكنون سكثيا التي تقع الآن في الاتحاد السوفيتي. (المترجم)

(*4) الفنديون: شعب سلافي يقطن في شرق ألمانيا ما بين البحر الأسود وبحر آلآرال. (المترجم)

## حواشي الفصل العاشر

(*) العنوان الرئيس لهذا الجزء Comparative Literature Today (P.P37-54 من كتاب Descriminations للمؤلف.

## حواشي الفصل الحادي عشر

(*) العنوان الرئيس لهذا الجزء The Crisis of Comparatuie Literature P.282-292 من كتاب Concepts of Criticism للمؤلف.

## حواشي الفصل الثاني عشر

(*) العنوان الرئيس لهذا الجزء Genre Theory, the Lyric, and Erlebnis P.225-252 من كتاب Discriminations للمؤلف.

(*2) الأنيمية: هي الاعتقاد بأن الأشياء المادية لها أرواح تسكن فيها أو تشكل مبدأ حركتها وفعاليتها، أو الاعتقاد بأن الطبيعة تسكنها أرواح من درجات متفاوتة. [المترجم].

## حواشي الفصل الثالث عشر

(*) العنوان الرئيس لهدا الجزء. The Poet as Critic, the Critic as Poet, the Poet-CriticP.274-253 من كتاب Descriminations للمؤلف.

(*2) اختلاق: هذه الكلمة ترجمة لاصطلاح fiction الإنكليزي لأنه يدل على ما تعنيه الكلمة الإنكليزية من الخلق والكذب معا.

والاختلاق عندما لا يقصد منه التضليل، بل خلق عالم خيالي متناسق تنقطع صلته بالكذب وتتصل بالفن، تماما مثلما يحصل في خلق الروايات: fiction وهو المعنى الآخر للاصطلاح الإنكليزي. المترجم.

## حواشي الفصل الرابع عشر

(*) العنوان الرئيس لهذا الجزء Stylistics, Poetics and Criticism P.327-343 من كتاب Discriminations للمؤلف.

(*2) أهجية منبيه:

Menippean Satire نوع من الأدب الهجائي الذي ينسب إلى الفيلسوف منبس Menippus من أتباع الفلسفة الكلبية، وهي تطور من الشعر الهجائي غلب عليه النثر في أشكاله المتأخرة رغم أنه كثيرا ما يمزج النثر والشعر. والأهجية المنبية، كما يصفها نورثرب فراي في التشريح.

Anatomy P.309 لا تتناول البشر بقدر ما تتناول اتجاهاتهم الفكرية ولا تركز على نواقضهم الاجتماعية بقدر ما تركز على اتجاهاتهم الفلسفية نحو الحياة،

ولذا فإن الأهجية المنبيه «تشبه الاعتراف في قدرتها على معالجة الأفكار والنظريات المجردة وتختلف عن الرواية في خلق الشخصيات، إذ تكون فيها الشخصيات أقل واقعية، ويقصد منها أن تمثل الأفكار التي خلقت لتعبر عنها». [المترجم]

## حواشي الفصل الخامس عشر

(*) العنوان الرئيس لهذا الجزء A.Map of Contemporary Criticism in Europe P.344-360،من كتاب

Discriminations للمؤلف.

## حواشي الفصل السادس عشر

(*)العنوان الرئيس لهذا الجزء P.P .344 -364) The Main rends of Twentieth-Century Criticism) من كتاب Concepts of Criticism للمؤلف.

**المؤلف في سطور:**

**د. رينيه ويليك**

* ولد في فيينا عام 1903الأبوين تشيكيين.

* حصل على شهادة الدكتوراه في الفلسفة من جامعة تشارلز في براغ عام 1926.

* هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية بعد أن درس في جامعة لندن من عام 1935 إلى عام 1939.

* نال درجة الدكتواره الفخرية من عدة جامعات منها: أكسفورد، هارفارد، روما وكولومبيا.

* له عدة مؤلفات أهمها: نشوء تاريخ الأدب الإنجليزي، عمانوئيل كانت في إنجلترا، مفهوم النقد، تاريخ النقد الحديث ويقع في ستة أجزاء، مقالات في الأدب التشيكي.

يعمل حاليا استاذا للأدب المقارن في جامعة ييل.

**المترجم في سطور:**

**د. محمد عصفور**

* من مواليد عين غزال (حيفا) بفلسطين عام 1940.

* حصل على الدكتوراه في الأدب الإنكليزي من جامعة إنديانا بالولايات المتحدة عام 1973.

* عين رئيسا لقسم اللغة الإنكليزية منذ عام 1982، وحصل مؤخرا على درجة الأستاذية.

* كتب عددا من البحوث الأكاديمية باللغتين العربية والإنكليزية في مجال

الكتاب القادم

**قلق الموت**

تأليف

د. أحمد محمود عبدالخالق

تخصصه.

* فازت ترجمته لكتاب البدائية الذي نشرته سلسلة عالم المعرفة بجائزة معرض الكويت التاسع للكتاب العربي 1983 في حقل الترجمة في الفنون والآداب والإنسانيات التي قدمتها مؤسسة الكويت للتقدم العلمي.

* له ديوان شعر مطبوع عنوانه دموع الكبرياء.